Stilkunde

Karl Otto Hartmann

Digitized by Google

KC 18853

Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen.

Jede Nummer in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Zweck und Ziel der „Sammlung Göschen" ist, dem gebildeten Laien eine klare, leichtverständliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben. In engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und mit steter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung, aber dabei doch in leichtverständlicher Form, bietet sie zuverlässige Belehrung. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Akustik. Theoret. Physik. I. Teil. Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— **Musikalische,** von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.

Algebra. Arithmetik u. Algebra von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg Nr. 47.

Alpen, Die, von Dr. Robert Sieger, Privatdozent an der Universität und Professor an der Exportakademie des k. k. Handelsmus. in Wien. Mit 19 Abbild. und 1 Karte. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, von Dr. Franz Fuhse, Direktor des städtischen Museums in Braunschweig. Mit 70 Abbild. Nr. 124.

Altertumskunde, Griech., von Prof. Dr. Richard Maisch, neu bearb. v. Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollb. Nr. 16.

— **Römische,** von Dr. Leo Bloch, Dozent an der Universität Zürich. Mit 8 Vollb. Nr. 45.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymnas. u. a. d. Realanstalt in Ulm. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— — — Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Friedrich Junker, Professor am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Fig. Nr. 146.

— — **II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Realgymn. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Analysis, Höhere, II. Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung v. Dr. Friedrich Junker, Professor am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Figuren. Nr. 147.

— **Niedere,** v. Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.

Arithmetik und Algebra von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

— — Beispielsammlung zur Arithmetik u. Algebra. 2765 Aufgaben, systematisch geordnet, von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

Astronomie. Größe, Bewegung u. Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neubearb. von Dr. W. F. Wislicenus, Prof. an der Universität Straßburg. Mit 36 Abb. und einer Sternkarte. Nr. 11.

Astrophysik, die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Prof. a. d. Univ. Straßburg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnas. in Stuttgart. Nr. 17.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Professor am Königl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbildungen. Nr. 127.

Biologie der Tiere I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbildungen. Nr. 131.

Biologie der Tiere II: Beziehungen der Tiere zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Brant. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert v. Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Buchführung. Lehrgang der einfachen u. doppelten Buchhaltung von Robert Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranstalt und Dozent der Handelshochschule zu Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Professor Dr. Edmund Hardy in Würzburg. Nr. 174.

— s. auch: Religionsgeschichte, Indische.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 29 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Dozent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren. Nr. 71.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein in Waldhof. Nr. 37.

— **Organische,** von Dr. Jos. Klein in Waldhof Nr. 38.

Cid, Der. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen v. Bivar. Von J. G. Herder. Herausg. und erläutert von Professor Dr. E. Naumann in Berlin. Nr. 36.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Figuren. Nr. 9.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 48 Figuren. Nr. 8.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen u. Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen in Breslau. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung u. Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. a. d. Universität Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymn. u. a. d. Realanstalt in Ulm. Mit 68 Figuren. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Friedrich Junker, Prof. am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Figuren. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilh. Ranisch, Gymnasialoberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hüttening en. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Figuren und 4 Tafeln. Nr. 152.

— — II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Elektrizität. Theoret. Physik. III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitgl. d. Kgl. Preuß. Meteorolog. Instituts zu Potsdam. Mit vielen Abbild. u. Karten. Nr. 175.

Ethik von Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Europa. Länderkunde v. Europa von Dr. Franz Heiderich, Prof. am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 155.

Finanzwissenschaft von Geh. Reg.-Rat Dr. R. van der Borght in Friedenau-Berlin. Nr. 148.

Fischart, Johann. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläut. von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Fischerei und Fischzucht von Dr. Karl Eckstein, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstl. Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathematische, und Repetitorium der Mathematik, enthaltend die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphär. Trigonometrie, mathemat. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.

Forstwissenschaft v. Dr. Ad. Schwappach, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstl. Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen v. Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Prof. an der Technischen Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Techn. Hochschule in München. Mit vielen Abbild. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Kgl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.

— siehe auch: Landeskunde. — Länderkunde.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Geologie von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abb. und 4 Tafeln mit über 50 Fig. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbild. Nr. 89.

— **Darstellende**, von Dr. Robert Haußner, Prof. an der Techn. Hochschule Karlsruhe. I. Mit 100 Figuren. Nr. 142.

— **Ebene**, von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Figuren. Nr. 41.

— **Projektive**, in synthetischer Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Professor a. d. Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarbigen Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Bayerische, v. Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **Deutsche, im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberlehrer am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 33.

— **Französische**, von Dr. R. Sternfeld, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 85.

— **Griechische**, von Dr. Heinrich Swoboda, Prof. an der deutschen Universität Prag. Nr. 49.

— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Professor an der Universität München. Mit 6 Bildern und 1 Karte. Nr. 43.

— **Österreichische, I**: Von der Urzeit bis 1526 von Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Professor an der Universität Graz. Nr. 104.

— — **II**: Von 1526 bis zur Gegenwart v. Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Prof. an der Universität Graz. Nr. 105.

— **Römische**, neubearbeitet v. Realgymnasialdirektor Dr. Julius Koch. Nr. 19.

— **Sächsische**, von Prof. Dr. Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

Geschichte der Malerei siehe: Malerei.

— **der Musik** siehe: Musik.

— **der Pädagogik** siehe: Pädagogik.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen u. 1 Tafel. Nr. 18.

Gletscherkunde v. Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.

Götter- und Heldensage, Griechische und römische, von Dr. Herm. Steuding, Professor am Königl. Gymnasium in Wurzen. Nr. 27.

— — siehe auch: Heldensage. — Mythologie.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried v. Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen u. Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache v. Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

— **Griechische, I**: Formenlehre von Dr. H. Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.

— — **II**: Bedeutungslehre u. Syntax von Dr. Hans Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 118.

— **Lateinische.** Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Universität Rostock. Nr. 1.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Grammatik, Russische, v. Dr. Erich Berneker, Prof. an d. Universität Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch, — Lesebuch.

Harmonielehre von A. Halm, Musikdirektor in Stuttgart. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Hauptliteraturen, Die, des Orients von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Universität Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Götter- und Heldensage. — Mythologie.

Herder, Der Cid. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen v. Bivar. Herausg. und erläut. von Prof. Dr. Ernst Naumann in Berlin. Nr. 36.

Hutten. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Integralrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymn. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgym. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Figuren. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Realgymnasium in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbildungen. Nr. 30.

Kirchenlied. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Professor G. Berlit, Oberlehrer a. Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Klimalehre von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln und 2 Figuren. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Universität Berlin. Nr. 156.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Körper, Der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. u. 1 Tafel. Nr. 18.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinhold Günther. Nr. 56.

Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer an der k. k. Graphischen Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Beilagen und 40 Abbild. Nr. 75.

Kurzschrift. Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungssystem Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer d. Kadettenhauses in Oranienstein. Nr. 86.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Länderkunde der außereuropäischen Erdteile v. Dr. Franz Heiderich, Prof. am Franzisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profilen. Nr. 63.

Landeskunde des Königreichs Württemberg v. Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 157.

Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert. Kulturhistor. Erläuterungen z. Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen. Nr. 93.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Oberlehrer Dr. Votsch. Nr. 2.

— **Fabeln,** nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. Mit Einleitung von Karl Goedeke. Nr. 3.

— **Minna von Barnhelm.** Mit Anmerk. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

— **Nathan der Weise.** Mit Anmerkungen von den Professoren Denzel und Kraz. Nr. 6.

Licht. Theoret. Physik. II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläut. von Th. Schauffler, Prof. a. Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturen, Die, d. Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 162.

— — II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.

Literaturgeschichte, Deutsche, der Klassikerzeit von Dr. Carl Weitbrecht, Prof. an der Technischen Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** von Dr. Carl Weitbrecht, Prof. an der Technischen Hochschule Stuttgart. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Professor an d. Univ. Heidelberg. Nr. 125.

— **Römische,** v. Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** v. Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithm. und trigonometr. Rechnen in 2 Farben zusammengestellt von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Luther, Martin, Thomas Murner u. d. Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt u. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoret. Physik. III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Prof. an der Universität Breslau. Nr. 107—111.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Mathematische Formelsammlung und Repetitorium der Mathematik von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

Mechanik. Theoretische Physik. I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an d. Univ. Wien. Mit 19 Abb. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerh. Schott, Abteilungsvorsteher bei der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Tafeln. Nr. 112.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Dozent an der Universität und Sekretär der k. k. Zentralanstalt für Meteorologie in Wien. Mit 49 Abbild. und 7 Tafeln. Nr 54.

Mineralogie von Dr. R. Brauns, Prof. an der Universität Gießen. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang und Spruchdichtung. Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart Nr. 23.

Morphologie Anatomie u. Physiologie der Pflanzen. Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Tech. Hochschule Karlsruhe. Mit viel. Abb. Nr. 141

Murner, Thomas. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer a. Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbild. und Musikbeilagen. Nr. 121.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) v. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

Mythologie, Deutsche, von Dr. Friedrich Kauffmann, Professor an der Universität Kiel. Nr. 15.

— siehe auch: Götter- und Heldensage. — Heldensage.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationsschule zu Lübeck. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelunge, Der, Nöt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Professor an der Universität Rostock. Nr. 1.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen von Professor Dr. J. Behrens, Vorstand der Großh. landwirtschaftlich. Versuchsanstalt Augustenberg. M. 53 Abb. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß von Professor Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Universität Jena. Nr. 12.

— **Geschichte der,** von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Universität Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Perspektive nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger. Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg. Mit 88 Figuren. Nr. 57.

Petrographie von Dr. W. Bruhns, Prof. a. d. Universität Straßburg i. E. Mit vielen Abbild. Nr. 173.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr E. Dennert. Mit 96 Abbild Nr 44.

Pflanzenbiologie v. Dr. W. Migula, Prof. a. d. Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbildungen. Nr. 141.

Fortsetzung auf der 8. Vorsatzseite!

Google

Einleitung.

Es darf wohl als eine feststehende Tatsache bezeichnet werden, daß allen Völkern, auf welcher Kulturstufe dieselben sich auch befinden mögen, ein mächtiger Drang nach schönheitsvoller Formgebung innewohnt, der naturgemäß zuerst in den Schöpfungen für ein schützendes Obdach und für den täglichen Gebrauch zur Geltung kommt, aber zu einer eigentlichen Kunstübung erst mit dem Zeitpunkt wird, mit welchem es gelingt, in den Formen eine gewisse geistige Idee zum Ausdruck zu bringen. Je höher sich der einzelne aufschwingt, und je höhere Aufgaben der allgemeine Kulturgrad eines Volkes stellt, desto entwickelter und fortgeschrittener werden auch die Kunsterzeugnisse selbst.

Diese müssen einerseits so vielgestaltig werden, wie die Absicht oder die Idee es ist, der sie ihre Entstehung verdanken. Anderseits müssen aber auch diejenigen künstlerischen Leistungen, denen ein und derselbe Gedanke zu Grunde gelegt ist, allmählich übereinstimmende Erscheinungsformen entwickeln, die um so einheitlicher und vollkommener werden, je konsequenter und vollkommener die Idee selbst ist, welche durch die Kunst zur Darstellung gebracht werden soll. Bei allen Kulturvölkern und zu allen Zeiten ist es aber die als höchstes Ideal erkannte Gottesidee, die der künstlerischen Gestaltung die höchste Aufgabe zuweist. Deshalb werden auch die Werke für den religiösen Kult, besonders die Gotteshäuser, zum Mittelpunkt für das künstlerische Schaffen; an

Digitized by Google

ihnen gelangt die Kunst am unmittelbarsten und vollkommensten zur Erscheinung.

Da die Künstler aller Zeiten die hier entwickelte Kunstform als die vornehmste erkannten, legten sie dieselbe auch allen ihren Werken zu Grunde. So entsteht allmählich in bestimmten Zeitaltern ein ganz bestimmter Formenkreis, der für die gesamten künstlerischen Schöpfungen maßgebend wird, und in welchem der Kulturzustand und die künstlerischen Auffassungen einer ganzen Epoche sprechend zum Ausdruck kommen. Diesen Formenkreis nun, der aus der religiösen und sittlichen Anschauungsweise eines Volkes hervorgegangen ist, durch Gleichartigkeit der künstlerischen Aufgaben und der Mittel hierfür sich entwickelt und zu einem harmonischen Ganzen ausgebildet hat, nennen wir Stil. Derselbe zeigt sich uns in allererster Reihe in der Baukunst, der ältesten und bedeutsamsten aller Künste, die gewissermaßen den Stamm derselben darstellt; in ihr spiegelt sich das ganze Kulturleben der einzelnen Nationen wider; ihre Denkmäler sind die bezeichnendsten Marksteine für die Entwicklungsperioden der Völker.

Freilich können wir dem Begriff „Stil" nur in Bezug auf die Baukunst diese große und allgemeine Bedeutung zuerkennen. Innerhalb und oft unabhängig von ihr kommen die Einzelkünste, Bildnerei, Malerei, Kleinkünste und dergl., zur freien Entfaltung und gewinnen in bestimmten Zeiträumen ihren eigenen „Stil", unter dem wir dann allerdings mehr die Art und Weise der künstlerischen Darstellung verstehen, das Ganze der in einer gewissen Epoche herrschenden Art, einen Kunstgegenstand aufzufassen und seine zweckliche Bestimmung auszudrücken. Ja wir stehen nicht an, überhaupt jede eigenartig durchgebildete Kunstweise „Stil" zu nennen, und in diesem Sinne hat wohl jeder Künstler, der zu einer seine Individualität kennzeichnenden Selbständigkeit

Digitized by Google

gelangt ist, seinen eigenen Stil. Aus den von den Künstlern der Gegenwart verfolgten gemeinsamen Bestrebungen entwickeln sich dann die in unserer Zeit vorherrschenden Kunstrichtungen, die um so dominierender sind, je größeren Anklang sie in der Gesamtheit finden, und wohl auch, je einflußreicher ihre Vertreter sind. Wir geben diesen das künstlerische Schaffen der Gegenwart charakterisierenden Eigentümlichkeiten den Namen „Zeitstile". Dieselben sind in einer steten Um- und Fortbildung begriffen im Gegensatz zu den historischen Stilen, von denen jeder eine in sich abgeschlossene und feststehende künstlerische Norm bildet, die den Inbegriff der Regeln darstellt, welche in einer bestimmten Epoche des vergangenen Jahrhunderts als maßgebend angesehen wurden. In der vorliegenden Abhandlung werden wir hauptsächlich die letzteren zur näheren Betrachtung bringen.

Der Stil der Ägypter.

Zu den ältesten Denkmalen, die uns Kunde geben von den Werken der Menschen in den fernsten, historisch überhaupt schätzbaren Zeiten, gehören die des alten Ägypten. Das schmale Land, durchflossen vom Nil, der es alljährlich mit seinem Schlamme befruchtet, war einer hohen Kulturentwicklung besonders günstig. Seine Eigentümlichkeiten wiesen die Bewohner frühzeitig auf die Ausführung großartiger Ufer- und Kanalbauten hin, um den Segen des Flusses zu erhöhen und gleichmäßig zu verbreiten. In der dadurch gegebenen Anregung zur Pflege von Wissenschaft und Baukunst, in der Vereinigung der Kräfte des ganzen Volkes und der Abgeschlossenheit des Landes gegen äußere Einflüsse lagen die Vorbedingungen und Anfänge einer hochentwickelten, bis in das undurchdring-

Digitized by Google

liche Dunkel der Urzeit zurückreichenden Kultur, deren gewaltige Denkmale schon mindestens 5000 Jahre vor unserer Zeitrechnung die gesamten Typen der ägyptischen Kunst und ihres Schrifttums aufweisen. Da in derselben nirgends auch nur eine Spur von fremden Einwirkungen erkennbar ist, müssen wir annehmen, daß die ägyptische Kunst einen reinen Originalstil darstellt, der an den Ufern des Nil entstand, zahllose Jahrhunderte hindurch stetig seinen Bahnen folgte und gewissermaßen zum Urstamm der Baukunst selbst wurde, von dem aus wir die Kunst der Griechen, Römer, des Islam usw. in unmittelbarer Folge von einander abzuleiten vermögen.

Die ägyptische Kunst ist eine fast ausschließlich dem religiösen Kultus dienende Monumentalkunst. Die eigenartigsten Denkmäler sind die Pyramiden, d. s. Königsgräber, die sich über einer quadratischen Grundfläche von gewaltigen Dimensionen (die des Cheops hat 227 m Breite) unter einem Neigungswinkel von etwa 47° erheben und eine ungewöhnliche Höhe erreichen (die des Cheops z. B. 137 m). Sie enthalten innere Gänge und Luftkanäle, die zu den eigentlichen Grabkammern des Königs und der Königin führen, sind aus gewaltigen Steinblöcken, im Innern oft aus Ziegeln massiv aufgeführt und waren an den Außenflächen von sorgfältigst gefügtem und geschliffenem Granit oder ähnlichem Material umkleidet. Die ganze Bauart derselben läßt darauf schließen, daß sie für ewige Dauer berechnet waren.

Da die Religion der Ägypter ein Fortleben des Menschen nach dem Tode lehrt, entwickelte sich ein sehr umständlicher Totenkultus. Die Toten wurden einbalsamiert, sorgfältigst umwickelt in Särge verbracht und dann in den Felsengräbern beigesetzt, die einen an das spätere einfache Tempelportal erinnernden Eingang erhielten (s. Fig. 1) und als unterirdische Galerien von staunenswerter Länge tief in

Digitized by Google

den Felsen eingehauen wurden mit vielen inneren Kammern, Sälen und Gängen, oft mit Säulenreihen, und reich mit Reliefs verziert. Außer diesen Massengräbern finden sich um die Pyramiden, namentlich in der Ebene von Theben, Privatgräber als kleine, viereckige, von einer Pyramide gekrönte Tempelchen mit einem für den Totenkult bestimmten Kapellenraum, unter dem sich der Mumienschacht befindet.

Fig. 1. Eingang zum Felsentempel von Beni-Hassan.

In großartiger und monumentaler Weise wurde das eigentliche Gotteshaus, der Tempel, angelegt (siehe Fig. 2). Durch eine von zwei Reihen Sphinxen (vgl. Fig. 2 und 4), dem Symbol der Weisheit und Fruchtbarkeit, gebildete Allee gelangt man zu den 2 Pylonen, d. h. breiten, schräg ansteigenden, turmartigen Vorbauten von geringer Tiefe, zwischen denen sich der oft noch durch 2 vorgestellte Obelisken und Kolossalstatuen hervorgehobene Eingang befindet, durch diesen alsdann in den von offenen Säulenhallen umstellten Vorhof

Digitized by Google

und von hier aus in den Tempelraum, in welchem zahlreiche Säulen die steinerne Decke tragen, und hinter dem das eigentliche Heiligtum liegt, ein kleiner, niedriger, von mehrfachen Mauern umzogener Raum für das Götterbild. Die den ganzen Tempelraum einschließenden Mauern haben *schräge Außenflächen* und sind oben von dem die ägyptische Architektur charakterisierenden *Hohlkehlengesimse* bekrönt, bestehend aus oberer Platte, hoher, starkausladender Hohlkehle

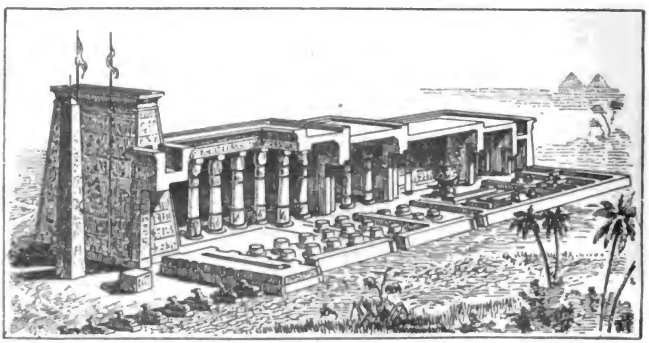


Fig. 2. Längenschnitt und Grundrißanlage vom Tempel zu Karnak.

und unterem Rundstab, der dann auch an den Ecken der Pylonen und Mauern hinunterläuft. Die *Säulen* stehen ohne Fuß auf einer runden Unterlagsplatte, haben einen runden oder kannelierten, wie aus zusammengebundenen Röhren bestehenden Schaft mit einem vielgestaltigen, meist in Knospen- oder Kelchform gebildeten Kapitäl, auf dem der Architrav (S. 24) und das Hohlkehlengesims aufliegt. Das Hathorkapitäl in Würfelform mit 4 Masken der Göttin Hathor (= Isis) und das sog. protodorische mit Wulst und Deckplatte scheinen der späteren Zeit anzugehören (Fig. 3).

Digitized by Google

Die Säulenschäfte, Gesimse, Mauer- und Obeliskenflächen erhalten den reichsten symbolischen Schmuck, der hauptsächlich als flaches, fast nur in Umrißlinien eingraviertes Relief behandelt, zum Teil aber auch gemalt wird. Als Motive hierfür finden sich vor allem die Zeichen der ägyptischen Bilderschrift, die Hieroglyphen, welche uns die so anziehende Geschichte der alten ägyptischen Königsgeschlechter in den fernsten Jahrtausenden erzählen, und an den

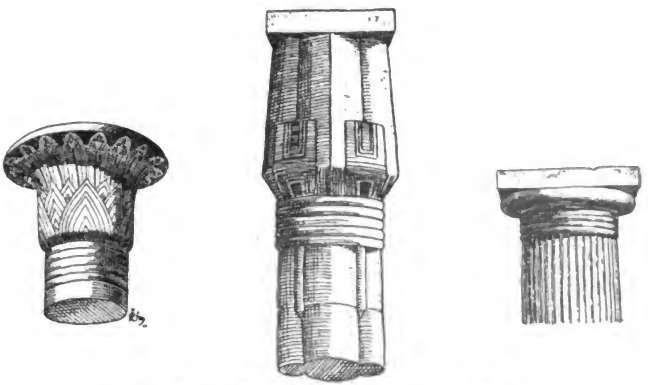


Fig. 3. Kelch-, Knospen- und protodorisches Kapitäl.

Säulenkapitälen und Hohlkehlengesimsen, sowie an den friesartigen Bändern die als hauptsächlichstes ornamentales Element erscheinenden Typen der den Ägyptern heiligen Lotosblume. (Vgl. den Lotosfries in Fig. 8.) Über den Eingängen sehen wir fast immer die geflügelte Sonnenscheibe, das Symbol des Lichtgottes Horus.

Die Bildnerei erhält durch die Ausführung der Kolossalstatuen an den Portalen, der Sphinxe (Fig. 4), sowie durch den reichen Reliefschmuck auf den Wänden ein ergiebiges Feld. Dieselbe offenbart ebenso wie die Malerei

Digitized by Google

Fig. 4. Sphinx.

— die Ägypter bemalten bei ihrer Vorliebe für polychrome (vielfarbige) Flächenverzierung fast alles — eine scharfe Naturbeobachtung, aber auch den völligen Mangel an perspektivischer Darstellungskunst; alle Figuren sind stets in Seitenansicht dargestellt, kennzeichnen aber eine tiefsinnige Auffassung und ein ausgesprochenes Individualisierungsvermögen (Fig. 5).

Der Gesamteindruck der ägyptischen Kunst gipfelt in der unendlichen Großartigkeit der riesenhaften Massen, die von dem monumentalen Sinn und tiefen Ernst der Völker des Pharaonenlandes staunenswertes Zeugnis gibt. Sie erhielt sich Jahrtausende hindurch fast stets in den gleichen Formen, bis sie nach der Einwanderung der Griechen durch die hellenische Kunst und schließlich nach Eroberung des Landes durch die Sarazenen (640 n. Chr.) durch die Kunst des Islam völlig verdrängt wurde.

Fig. 5. Ägypt. Reliefigur (vom Tempel zu Denderah).

Die Kunst der asiatischen Völker.

Nach den aus der historischen Urzeit der morgenländischen Kunst auf unsere Tage überkommenen und durch die wissenschaftlichen Forschungen gewonnenen Denkmalen begegnen wir im Orient

Digitized by Google

bei der dort herrschenden Willkür und der ungezügelten Phantasie des Volkes weniger gesetzmäßig entwickelten und in sich abgeschlossenen Architekturstilen im Sinne der heutigen Anschauungen, als vielmehr besonderen Eigenarten, namentlich in Skulptur, Malerei und Kleinkunst, die aber im großen ganzen auf unsere historischen Stile nur von sehr geringem Einfluß waren.

In Mesopotamien, dem gesegneten Stromlande des Euphrat und Tigris, entwickelte sich schon in den frühesten Zeiten bei den alten Babyloniern und Assyrern eine hohe Stufe der Kunst, die mit der ägyptischen viele Ähnlichkeiten aufweist, aber an Monumentalität hinter ihr weit zurückbleibt. Die aufgefundenen Architekturreste geben uns ein Bild von der ungewöhnlichen Größe, der Pracht und dem Luxus der Palastbauten, die offenbar in abgestufter Pyramidenform mit ringsum laufenden Terrassen angelegt waren, im Innern von Reliefplatten und Tonfliesen mit Keilschriften geschmückt. Wir begegnen hier schon Überwölbungen der Portalöffnungen, sowie Säulenbildungen mit Kapitälen, von denen uns eine Art Volutenkapitäl am meisten interessiert (Fig. 7). Die großartigsten Figuren an diesen Bauten sind die aus einem Stein gehauenen, als geflügelte Mannstiere mit Menschenkopf gestalteten Portalstützen von beträchtlichen Abmessungen (Fig. 6). Die Reliefs sind ähnlich wie die ägyptischen behandelt und geben uns einen Einblick in das altassyrische

Fig. 6. Assyrische Portalfigur.

Digitized by Google

Leben; an den Figuren ist die eigentümliche Haartracht besonders charakteristisch (Fig. 9). In der Ornamentik finden sich außer den Reliefiguren die Lotosblume, Pinienzapfen, Anreihung von Rosetten und der Lebensbaum als hauptsächlichste Motive (Fig. 8).

Die Baukunst der Perser stellt eine Vermischung assyrischer, ägyptischer und indischer Formen dar; ein eigentümlich gebildetes Kapitäl, das sog. Einhornkapitäl (Fig. 10), ist eine den Persern angehörende neue Erscheinung.

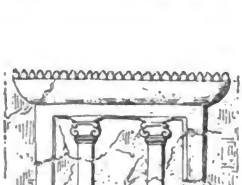


Fig. 7. Assyrisches Relief. (Säulen mit Volutenkapitäl).

Fig. 8. Assyrisches Ornament (bemaltes Fußboden-Relief).

Die Phönizier und Hebräer scheinen einen eigenen Stil nicht entwickelt zu haben; sie waren vorwiegend Handelsvölker, die nur auf die Pflege der Kleinkünste für den Handel Wert legten und sich mit den ägyptischen und assyrischen Formen begnügt haben.

Die ostasiatischen Völker treten bedeutend später in die Kunstgeschichte ein.

Indien wird zum Mittelpunkt, von dem aus die übrigen Stämme Ostasiens die Grundformen zu eigener Verwendung entlehnen. Jenes wunderbare Land voll unerschöpflichen Naturreichtums hat zwar schon sehr frühzeitig eine seinem Charakter und dem phantastischen Geist der Bewohner

Digitized by Google

Fig. 9. Assyrische Reliefigur (Bild eines Königs).

Fig. 10. Persische Architektur-Details (vom Grabmal des Darius).

entsprechende Kunst entwickelt, gelangte aber erst mit dem Zeitpunkte, als der Buddhismus über den Brahminismus den Sieg davontrug (etwa 550 v. Chr.), zu einem abgeklärten, einheitlichen Stil, der ausschließlich aus dem Dienste der Religion hervorgeht. Es entstehen 4 Bautypen, deren Denkmäler noch in erstaunlicher Menge vorhanden sind:

1. Die Siegessäulen, die König Assoka zum Zeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhismus errichten ließ, d. s. mächtige, glatte, ringsum mit den Gesetzen des Buddhismus beschriebene Säulen von ca. 12 m Höhe und 2 m Stärke, mit einem umgekehrten Kelchkapitäl,

Fig. 11. Tope (Dagob).

Digitized by Google

auf dem eine Löwenfigur sitzt als Sinnbild der neuen Lehre. 2. Die Topen (Dagob), die sich auf einer Terrasse halbkugelförmig zu bedeutender Höhe erheben und eine Kammer enthalten für die Aufbewahrung der Reliquien des Religionsstifters (Fig. 11). 3. Die Felsentempel, d. s. ausgedehnte, in rechteckiger Grundform in den Felsen eingehauene Höhlen, meistens durch 2 Pfeilerreihen in 3 Schiffe geteilt, mit einem dem Eingang gegenüberliegenden halbrunden Abschluß, in dessen Mittelpunkt bei den Brahminen das Götterbild, bei den Buddhisten eine kleine Tope mit den Reliquien sich befindet (Fig. 12). Diese Felsentempel sind überaus reich verziert und bilden die interessanteste Erscheinung der indischen Architektur. 4. Die Tempel oder Pagoden; diese stellen meist einen großen, von Mauern umzogenen Gebäudekomplex dar, mit großartigen, in mehreren aufeinandergehäuften Geschossen bestehenden turmähnlichen Torüberbauten, die eine steile Stufenpyramide bilden. Die Details erinnern in ihrer phantastischen Überladung und nahezu regellosen An- und Übereinanderhäufung an die berauschend üppige Natur des Landes (s. Fig. 13). Auch die Bildnerei trägt diesen Zug, erreicht aber meistens in Haltung und Gesichtsausdruck der Figuren eine sehr anmutige weibliche Milde und schwärmerisch naive Empfindung.

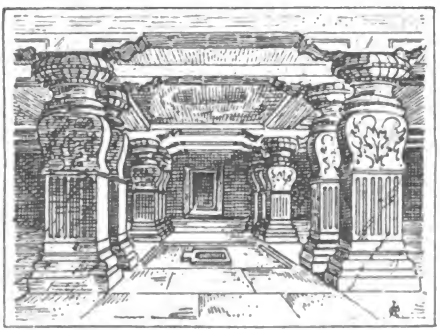


Fig. 12. Felsentempel bei Ellora.

Die Chinesen haben es zu einer Fortbildung der mit dem Buddhismus eingedrungenen indischen Baukunst nicht

Digitized by Google

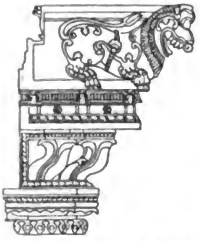


Fig. 13. Indisches Architekturstück (Säulenaufsatz).

gebracht, sondern bei dem ihnen eigenen, aufs Praktische und Nützliche gerichteten Zug ihr Hauptaugenmerk auf großartige Nutzbauten gelegt (Brücken, Kanäle, chin. Mauer). Ihre Tempel sind klein, turmartig in Holz aufgebaut, mit phantastisch geschweiften Zwischendächern, deren Außenkanten mit Blumen und allerlei kleinlichen Zieraten behangen sind, im Detail mit abenteuerlichem Schnitzwerk überladen, an dem Drachengestalten das Hauptmotiv bilden (Fig. 14). In der Kleinkunst, besonders dem Bronzeguß, der Emailtechnik, Porzellanfabrikation (Porzellanturm zu Nanking), erreichten die Chinesen schon in den frühesten Zeiten einen hohen Grad der Vollendung.

Die Japaner sind in der Baukunst den Chinesen in mancher Hinsicht überlegen; sie haben zwar die gleichen Grundformen wie diese, verwenden dieselben aber logischer, einheitlicher und geschmackvoller. Auch für die Kleinkünste, insbesondere die Porzellan-, Email- und Lackmalerei, zeigen sie hervorragende Veranlagung, die in der kecken und erstaunlich sicheren Zeichnung von Naturformen geradezu Mustergültiges geleistet hat.

Fig. 14. Chinesischer Tempel.

Bei den Völkern Ostasiens, die der alten Religion noch zugetan sind, verblieb die angestammte Kunst auch für die Folge in nahezu ungestörter Geltung. In Indien aber ge-

Digitized by Google

langte dieselbe mit dem Eindringen des Islam (s. S. 80) durch Verschmelzung mit der Kunst desselben zu einer wunderbaren Nachblüte, deren Haupterscheinungsformen maßgebend wurden für die gesamte indische Kunst der späteren Zeit.

Der Stil der Griechen.

Die auf unsere Tage überkommenen Typen aus der historischen Urzeit der orientalischen und abendländischen Kunst offenbaren uns die auffallende Verschiedenheit in der Auffassung und Phantasie der beiden großen Völkerfamilien, der Semiten und der Arier. Während die gesamte Kunst der semitischen Völker auf das Übersinnliche und Symbolische gerichtet ist bei starrem Festhalten der einmal ausgeprägten stilistischen Vorbilder, finden wir bei den arischen Völkern im Abendlande die naturfrohe Darstellung von Bildern des wirklichen Lebens, die im allgemeinen gleichen Schritt hält mit der Fortentwicklung der Technik selbst. Die Kunst der morgenländischen Völker ist aber die ältere, und an den Berührungslinien mit der abendländischen Welt entstehen die Keime zu einer ersten hohen Kunstblüte, die auf griechischem Boden zur klassischen Vollendung führen sollte.

Das Land der Hellenen, das als südlichste Spitze Europas mit seinen Halbinseln und Inseln weit in das Mittelmeer gegen den afrikanischen und asiatischen Kontinent hinausragt, im Norden von hohen Randgebirgen umschlossen, war seiner ganzen Natur nach einer hohen Kulturentfaltung besonders günstig. Hier schuf ein mit glänzenden Anlagen ausgestattetes Volk in ungewöhnlich raschem Aufschwunge jene herrlichen Werke, die im Gebiete reinster und edelster Formgebung bis zum heutigen Tage unerreicht dastehen.

Über den geschichtlichen Anfängen des griechischen Volkes liegt noch so manches Dunkel, wenn dasselbe auch in neuerer Zeit durch vergleichende Sprachforschung und Ausgrabungen

Digitized by Google

etwas gelichtet wurde. Die wenigen Trümmer aus der von der altgriechischen Dichtung verherrlichten Heroen- oder Mythenzeit, die aus ganz unregelmäßigen Quadern sorgsam zusammengefügten sogenannten cyklopischen Mauern, das Löwentor zu Mykenä (Fig. 15) und das Schatzhaus des Atreus, ein kuppelartiges Grabgewölbe aus wagrecht übereinander geschobenen Steinen, bieten mehr ein historisches als ein stilistisches Interesse.

Erst mit der Einwanderung der Dorier in den Peloponnes um 1100 v. Chr. und der Verdrängung der Jonier nach Kleinasien, woselbst diese ein eigenes Kulturleben entfalten, beginnt jene Zeit, welche durch die Wechselwirkung in der Kunsttätigkeit der beiden Stämme für die Ausbildung der hellenischen Kunst von größter Bedeutung wurde.

Fig. 15. Löwentor von Mykenä.

Um 600 v. Chr. war von den Doriern im Süden vom Peloponnes der nach ihnen benannte Stil schon ausgebildet. Von seinem Entwicklungsgang bis zu diesem Zeitpunkte haben wir bis jetzt nur unsichere Vorstellungen, da sehr wenig Überreste hiervon vorhanden sind. Zwar lassen dieselben auf eine Übernahme assyrischer und ägyptischer Formen schließen, die bereits eine klarere Anordnung und Abstreifung alles Ungeheuerlichen aufweisen. Von hier aber bis zum dorischen Tempel ist es ein wahrer Riesensprung an Fortschritt, für dessen Zwischen-

Digitized by Google

stufen wohl keine zuverlässigen Anhaltspunkte mehr gefunden werden.

Die griechische Baukunst knüpft sich in ihrer Entfaltung an die Bauwerke für den Kultus der olympischen Götter. In diesen sahen die Griechen die vollkommenste Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalten, von denen jede Vorstellung des Ungeheuerlichen und Verzerrten der orientalischen Völker verbannt war. Ihrer waren nur solche Wohnungen würdig, die nicht nur in den Gesamtverhältnissen von vollendetster Harmonie, sondern auch in allen einzelnen Teilen mit höchster Feinheit im besten Material durchgebildet waren, die also auch das höchste Ideal schönheitsvoller Gestaltung zur Erscheinung brachten.

Der griechische Tempel diente stets nur als Wohnung für die Gottheit, deren Bild in ihm Platz fand, nie als Versammlungsort der Betenden; es genügten deshalb verhältnismäßig bescheidene Ausmaße. Er erhebt sich auf einem hochgelegenen, von Mauern umschlossenen Platze über einem meist aus 3 Stufen bestehenden Unterbau von rechteckiger Grundform und enthält immer einen rechteckig angelegten Innenraum Nāos (*ναός*, cella), in welchem das Götterbild aufgestellt wurde, mit einem Eingang in der meist gegen Osten gerichteten Schmalseite. In seiner weiteren Entwickelung erhält er vor dem Eingang eine nach vorne offene Vorhalle, Pronāos (*πρόναος*) (vergl. Fig. 16a) und bei ähnlicher Anlage an der hinteren Schmalseite eine Hinterhalle (Postīcum) (Fig. 16d), jedoch ohne Zugang zur Cella; bisweilen liegt zwischen dem Posticum und Naos ein als Schatzkammer verwendeter Hinterraum, Opisthódŏmos (*ὀπισθόδομος*), mit Zugang vom Posticum (Fig. 16d u. 17).

Die ganze Architektur entwickelt sich nun im Äußern an den vor und um den Naos angeordneten Säulenhallen, nach deren Anlage zu unterscheiden sind: 1. Antentempel

Digitized by Google

(antae = *παραστάδες* = Seitenmauern) (Fig. 16a), bestehend aus dem Naos und einer Vorhalle zwischen den über die Eingangswand vorspringenden Längsmauern mit vorderen Pfeilern, den sogenannten Anten, und Doppelantentempel bei gleicher Anlage auch auf der Rückseite. 2. Prostylos (*πρόστυλος*) (Fig. 16b) mit einer Vorhalle von vier freien Säulen vor dem Tempeleingang und Amphiprostylos (*ἀμφιπρόστυλος*) mit einer solchen auch an der hinteren Giebelseite (Fig. 16c). 3. Peripteros (*περίπτερος*) (Fig. 16d), wenn eine Säulenreihe den ganzen Tempel umstellt; Pseudoperipteros (*ψευδοπερίπτερος*), wenn dieser Säulenumgang nur durch Halbsäulen an den Naosmauern angedeutet wird (vergl. Fig. 42). An den Giebelseiten steht immer eine gerade Anzahl Säulen, damit der Eingang nicht verdeckt wird, an den Langseiten die doppelte Anzahl und eine weitere (einschließlich Eckſäulen). Nach der Anzahl der Säulen an der Vorderseite heißt der Tempel viersäulig (*τετράστυλος*, tetrastylos), sechs- oder achtsäulig (*ἑξάστυλος*, hexastylos, bezw. *ὀκτάστυλος*, oktastylos); ein oktastylos hat also an den Langseiten 17 Säulen (Parthenon). 4. Dipteros (*δίπτερος*) (Fig. 17) mit einem doppelten Säulenumgang um den Tempel. In einigen größeren Tempeln (Poseidontempel zu Pästum) enthält der Naos parallel zu den Langsäulen zwei Säulenreihen (vgl. Fig. 17), durch die der Innenraum gewisser-

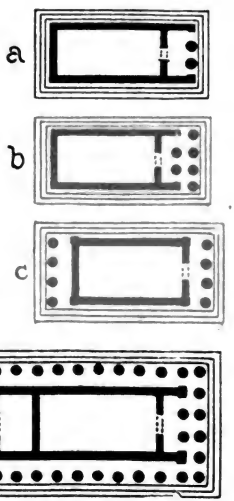


Fig. 16. Tempelgrundrisse.

Digitized by Google

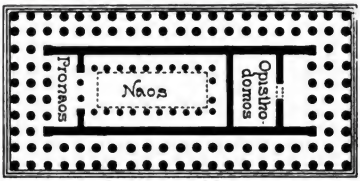


Fig. 17. Grundriß eines Dipteros hypaithros (Zeustempel zu Athen).

maßen in ein breiteres Mittelschiff und zwei Seitenschiffe geteilt wird, und über denen Steinbalken liegen, auf welchen wieder kleine Säulchen als Pföstchen stehen. Man erklärte dieselben bisher gewöhnlich als die innern Träger eines zum Teil offenen Daches und nannte solche Anlagen Hypäthráltempel (ὕπαιθρον = der freie Himmel), eine Annahme, welche heute nicht mehr als zutreffend gilt.

5. Monŏptĕros, μονόπτερος, ein kleiner, meist offener Rundtempel, der bei den Griechen selten vorkommt, dessen

Fig. 18. Dorischer Tempel der Diana Propyläa zu Eleusis.

Digitized by Google

Form aber von den Römern bedeutsam fortentwickelt wird. (Fig. 43.)

Der griechische Tempel erscheint uns in der wunderbaren Harmonie des Ganzen und der bis ins kleinste sorgfältigst abgewogenen Gliederung als ein vollendet künstlerischer Organismus wie ein vollkommen durchgebildetes plastisches Werk; in jedem einzelnen Teile kommt die technische Funktion und das Verhältnis zum Ganzen klar und bestimmt zum Ausdruck. Das Ganze ruht auf einem terrassenartig erhöhten, von 3 Marmorstufen umsäumten Mauerkörper,

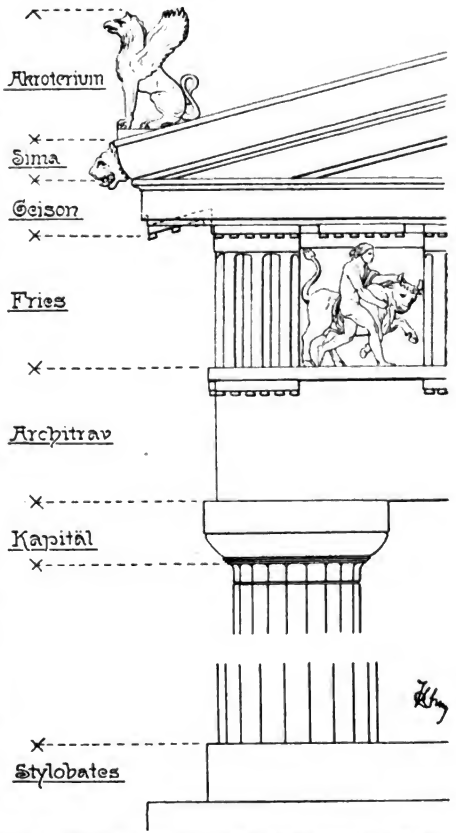


Fig. 19. Dorische Ordnung vom Theseustempel zu Athen.

dem Stereobăte s (στερεοβάτης oder Krepidoma), auf dessen durch Plattenbeleg gebildeter Oberfläche, Stylobăte s

(στυλοβάτης), sich der Tempeloberbau erhebt (s. Fig. 18). An diesem erscheinen als tragende Glieder die Säulen (στῦλοι, styloi), die mit dem Kapitäl (κεφάλαιον), Säulenknauf, die Aufnahme der Last des Gebälkes und Übertragung auf den Schaft (σκᾶπος, scapus), und mit dem Fuße (βάσις, basis) die Überleitung des Druckes auf den Unterbau bewirken. Auch die Anten (viereckige Stirnpfeiler) sind in Fuß, Stamm und Kapitäl gegliedert, und selbst die im übrigen schmucklosen Tempelmauern erhalten oben ein säumendes Friesband und unten ein entsprechendes Fuß-(Sockel-)glied. Auf den Säulen ruht das äußere Steingebälk (Fig. 19), bestehend aus dem auf den Kapitälen aufliegenden Architráv oder Epistýl (ἐπιστύλιον), dem Fries (ζωφόρος, zophŏros, Bildträger) mit reichem bildnerischen Schmuck, dem als viereckige Platte weit über den Fries vortretenden Kranzgesims, Geison (γεῖσον), und der das Dach einsäumenden Rinnleiste, Sima (κῦμα), d. i. einer über dem Geison hinlaufenden Steinrinne, in der sich das Regenwasser sammelt, das dann an den beiden Fußlinien des Daches durch als Löwenköpfe gebildete Wasserspeier abläuft.

Fig. 20.
Giebelakroterie von Athen.

Von der Sima der beiden Langseiten steigen die Dachflächen des Tempels in sehr flacher Neigung empor; sie sind mit auf Holzsparren aufgelegten Ziegeln oder ziegelartig geformten Marmorplatten eingedeckt, deren Fugen durch parallel zu den Giebelkanten laufende Hohlziegelreihen überdeckt sind. Diese Hohlziegelreihen endigen oben in Akrotérien (ἀκροτήρια) (Fig. 20), d. h. Firstziegeln mit aufrechtstehenden Palmetten, und unten oft in ähnlich gebildeten

Digitized by Google

Stirnziegeln (antefixa) als Traufrand, an Stelle der Sima (Fig. 31). Das durch die Dachneigung entstehende dreieckige Giebelfeld, Tympanon (*τύμπανον*), über welches das Kranzgesims mit Sima hinläuft, erhält einen sehr reichen bildnerischen Schmuck; an den First- und den beiden Endkanten stehen auf viereckigen Untersätzen (Plinthen, *πλίνθοι*) große Akrotérien bezw. Endblumen, an deren Stelle bisweilen Tiergestalten, ja selbst Statuen treten (Fig. 19).

Die wagrechte Überdeckung der äußeren Säulenhallen geschieht in der Weise, daß auf den Architrav und die Naosmauern in gleichen Abständen steinerne Querbalken gelegt werden (Fig. 21), deren Zwischenräume durch quadratische Decktafeln, die Kalymmátien (*καλυμμάτια*), abgedeckt werden. Diese erhalten auf der unteren sichtbaren Fläche eine oder vier quadratische Vertiefungen mit Rosetten auf dem Grunde (Kassetten), um sie leicht und zierlich zu gestalten. Von der innern Decke des Naos besitzen wir keine Anhaltspunkte mehr; wahrscheinlich waren es Holzdecken mit Kassettenbildungen.

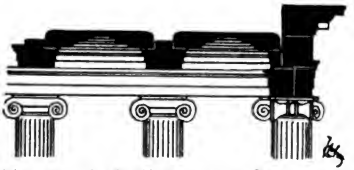


Fig. 21. Deckenbildung vom Tempel der Athena zu Priene.

Die in der Regel an der östlichen Giebelwand gelegene Tempeltüre ist hoch und schlank, nach oben etwas verjüngt, von einem profilierten und mit Perl- und Eierstäben verzierten Türgestell umrahmt und bei reicherer Ausbildung (z. B. der berühmten Erechtheiontüre) mit einer gesimsartigen Verdachung auf Konsolen bekrönt (Fig. 22); die eigentliche Türe war aus Bronze, bisweilen vergoldet. Fenster waren außer einer vergitterten Lichtöffnung über der Türe in der Regel nicht vorhanden.

Digitized by Google

In der Detailbildung der Säulen und Gebälke haben sich nun drei verschiedene Bauweisen oder Stilarten entwickelt, gewöhnlich die Säulenordnungen genannt, und zwar die dorische, ionische und korinthische, von denen die erstere vorwiegend der frühen, die letztere der späten Epoche angehört, die aber in der Blütezeit nebeneinander Verwendung finden.

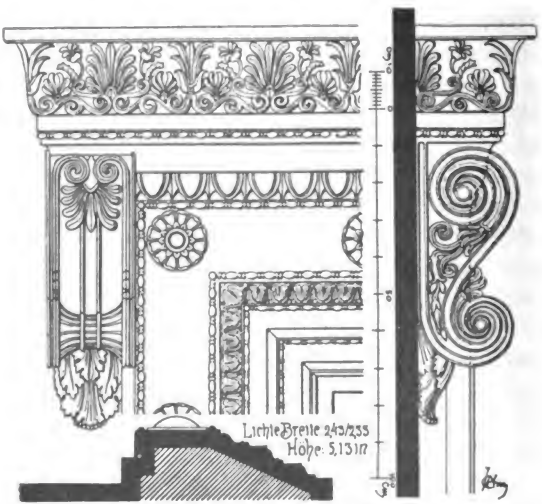


Fig. 22. Details von der Erechtheiontüre.

Die dorische Säule (Fig. 18 und 19) steht ohne Basis in einer flachen Vertiefung des Stylobates, der gewissermaßen als gemeinsamer Säulenfuß erscheint. Der aus mehreren sorgfältig aufeinander gefügten Einzelstücken (sog. Trommeln) bestehende Schaft hat nach unten eine Anschwellung, Entäsis (ἔντασις), und ist mit 16 oder 20 Kanneluren (ῥάβδοι, canaliculi, Kanäle) gegliedert, zwischen denen jeweils nur eine Kante stehen bleibt. Durch einen

Digitized by Google

scharfen Einschnitt (scamillus), oft auch durch zwei oder drei Einschnitte, wird oben der Säulenhals (ὑποτραχήλιον, hypotrachēlium) markiert, der dann mit mehreren schmalen Ringen (ἐντομαί, ánŭli) ins Kapitäl übergeht. Dieses besteht aus dem Echinus (ἐχῖνος), d. i. einem Wulst in der Form eines oben wieder eingezogenen Viertelstabs, und der quadratischen Deckplatte, dem Abakus (ἄβαξ) (Fig. 19). Die dorische Säule hat eine Höhe von 5—6 unteren Durchmessern und eine Verjüngung von $^1/_4$ unterem Durchmesser. Das Intercolumnium (Abstand von Mitte zu Mitte) beträgt $2^1/_2$ untere Durchmesser. Auch der Antenpfeiler ist meist fußlos, erhält einen glatten, unverjüngten Schaft, einen als ganz flaches Band (ταινία, taénĭa, fáscĭa) ein wenig vorspringenden Hals und ein Kapitäl, dem der Säule ähnlich, der Echinus jedoch mit dem Profil der überschlagenden Welle (Kymátion, κυμάτιον) (Fig. 23).

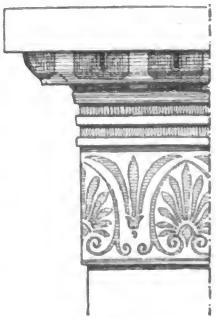


Fig. 23.
Dorisches Antenkapitäl.

Das dorische Gebälk hat einen glatten, als vierkantigen Steinbalken gebildeten Architrav mit einem schmalen Halsbändchen (taenia) auf der Oberkante. Der darüberliegende Fries erhält durch die als kleine Stützpfeilerchen erscheinenden Triglyphen (τρίγλυφοι, Dreischlitze) über den Mittellinien der Säulen und deren Zwischenräumen eine lebhafte Gliederung. Das Motiv derselben löst sich nach unten in der unter dem Halsglied des Architravs befindlichen sogenannten Tropfenrégula auf, schmalen Plättchen mit sechs Tropfen (σταγόνες, gŭttae) (Fig. 19). Die zwischen den Triglyphen liegenden vertieften Felder, die Metopen (μετόπαι), erhalten einen gemalten oder plastischen Schmuck. Das Kranz-

Digitized by Google

geſims (Geiſon) iſt ähnlich gegliedert, indem auf ſeiner ſchräg nach außen abhängenden Unterfläche über den Mittellinien der Triglyphen und Metopen viereckige Platten von der Breite der Triglyphen vorſtehen, die Mútulen, jede mit drei Reihen von je ſechs Tropfen wie unten an der Tropfenregula. An dem ſchrägen Giebelgeſims fallen die Mutulen weg. Das Oberglied des Geiſon wird durch ein Plättchen mit Kymation gebildet, die Sima iſt in einer weich nach auswärts geſchwungenen Linie profiliert und mit einem Palmettenband bemalt.

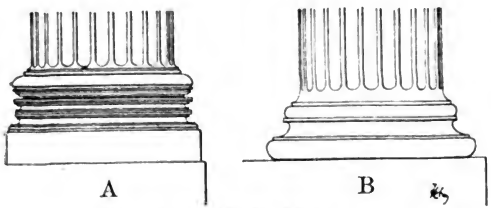


Fig. 24. Griechiſche Säulenbaſen.

Der doriſche Stil macht in allen ſeinen Teilen den Eindruck ernſter Würde und ſtrenger Gebundenheit.

Die ioniſche Säule iſt aus aſiatiſchen Vorbildern entwickelt. Sie ſteht immer auf einem Fuß, Baſis (*σπείρα*, spira) (Fig. 24), der zwei verſchiedene Bildungen aufweiſt: Bei den kleinaſiatiſchen Denkmälern (A) ruhen auf einer quadratiſchen Unterlagsplatte (Plinthe) ein hoher, einwärts gezogener kreisrunder Ring, der Trochílus (*τρόχιλος*), meiſt mit zwei durch doppelte Rundſtäbchen getrennten Hohlkehlen wagrecht profiliert, und darauf der Wulſt oder Pfühl (*τόρος*, torus), eine kräftige Rundplatte, ebenfalls ganz oder in der untern Hälfte wagrecht kanneliert. Die attiſche Baſis (B) beſteht aus einem untern größeren und obern kleineren Wulſt mit einer dazwiſchenliegenden, durch Plättchen ge-

Digitized by Google

trennten, tief eingezogenen Rundplatte (Trochilus) ohne Plinthe. Der Schaft ist schlanker als der dorische (vergl. Fig. 35) (die Höhe der Säule hat das 8—9fache des unteren Durchmessers, Verjüngung mit Entasis = $^1/_5$—$^1/_7$, Intercolumnium = drei untere Durchmesser), mit 24 tiefer ausgehöhlten Kannelüren gegliedert, zwischen denen Stege von $^1/_4$ Kannelürenbreite stehen bleiben. Die Kannelüren sind unten und oben ausgerundet und endigen unmittelbar am Anlauf bezw. Ablauf, d. s. schmalen, durch eine kleine Hohlkehle vermittelten und in ein Plättchen übergehenden Verbreiterungen des Schaftes am Fuß bezw. Kapitäl. Das ionische Kapitäl beginnt mit einem als Perlstab gebildeten Halsring (ἀστράγαλος, Astragál), auf welchem der ebenfalls plastisch als Eierstab verzierte Echinus liegt. Darauf liegt nun das für die ionische Bauweise so charakteristische Volutenpolster (χριοί, ἕλικες = volútae), das sich, wie aus weichem, elastischem Stoff bestehend, in der Mitte einsenkt und an beiden Seiten um einen Kreis, das Auge, schneckenförmig aufrollt. Die Ecken zwischen den Voluten und dem Echinus werden mit langgestielten Palmetten ausgefüllt. Die Seitenansicht des Volutenpolsters zeigt stets eine weiche, vielgestaltige

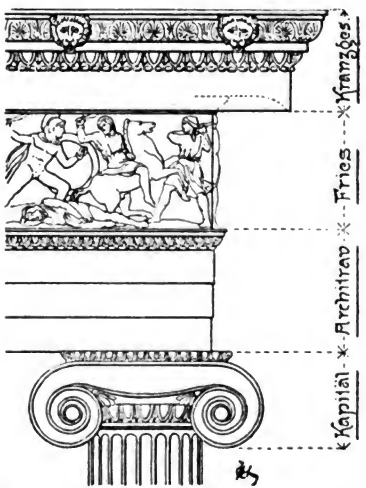


Fig. 25. Jonische Ordnung vom Tempel der Nike apteros zu Athen.

Digitized by Google

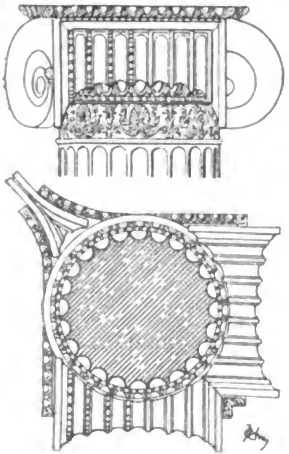


Fig. 26.
Jonisches Eckkapitäl vom Erechtheion.

Profilierung, die meist durch einen mittleren, mit Blattwerk geschmückten Rundstab und dünne Perlstäbchen zwischen Hohlkehlen gebildet wird (Fig. 25 und 26). Der Abakus ist niedrig und als zierliche Blattwelle mit Eierstab profiliert. Reiche Kapitäle (z. B. am Erechtheion) erhalten zwischen Echinus und Voluten-polster noch einen mit Flechtwerk verzierten Rundstab und einen mit einem umlaufenden Palmettenkranz geschmückten Hals (Fig. 26). Da das ionische Kapitäl zwei Haupt- und zwei Nebenseiten hat, eignet es sich nicht gut für Eckſäulen. Bei den Peripteraltempeln half man sich nun dadurch, daß man am Eckkapitäl die Vorder- wie die Seitenfront als Hauptansicht behandelte, wodurch die an der Ecke sich stoßenden Voluten eine stark auswärts geschweifte Schnecke bilden. (Fig. 26.) Die Anten erhalten gleiche Fußbildung wie die Säulen, glatten Schaft, Hals mit Palmettenband und als Kapitäl einen Eierstab, darüber Herzblattstab (Kymation) und einen niedrigen Abakus. Die ionische Bauweise verwendet auch freie viereckige Pfeiler mit Basis, verjüngtem glatten Schaft und Kapitäl, von dem

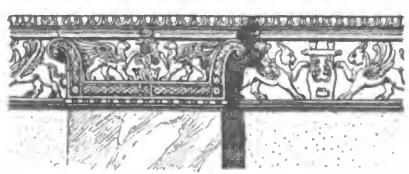


Fig. 27. Jonisches Pfeilerkapitäl mit Wandfries.

Digitized by Google

Fig. 27 eine beſonders häufige Form darſtellt, ſowie ähnlich geſtaltete Wandpfeiler, deren Fuß- und Kopfbildungen ſich an den Wänden fortſetzen.

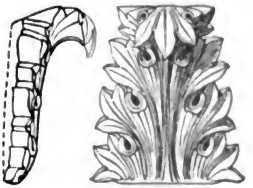


Fig. 28.
Griech. Ankanthusblatt vom Turm der Winde in Athen.

Das ioniſche Gebälk hat einen in drei nur ſehr wenig übereinander vorſpringenden Abſätzen gegliederten Architrav, der als oberen Abſchluß ein kleines Eierſtabgeſims erhält (Perlſchnur, Herzblattſtab und Plättchen), und einen glatten, durchlaufenden Fries mit figürlichen Darſtellungen. Ein Eierſtab mit Perlſchnur vermittelt den Übergang zum Kranzgeſims, welches wieder zwei Grundformen aufweiſt, die attiſch-ioniſche, bei welcher die ſtark ausladende Hängeplatte direkt auf dem Fries aufliegt, und die aſiatiſch-ioniſche, bei welcher ein Zahnſchnittgeſims dazwiſchengeſchoben wird (Fig. 25 und 31). Die Hängeplatte erhält durch eine Kehlung an der Unterfläche eine ſogenannte Waſſernaſe. Das ſchräge Giebelgeſims iſt wie das Kranzgeſims gebildet, jedoch ohne

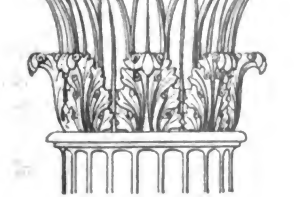


Fig. 29. Korinth. Kapitäl (vom Turm der Winde zu Athen).

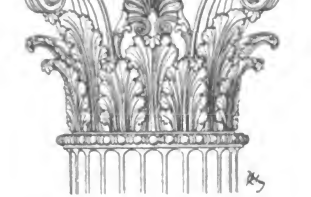


Fig. 30. Korinth. Kapitäl (vom Tempel d. Apollo Didymaios zu Milet).

Digitized by Google

Zahnschnitt. Die in doppelt geschweifter Linie, dem Karnies, profilierte und mit einem Anthemienband (*ἀνθέμιον*) verzierte Sima bildet wieder den oberen Abschluß des Gebälks (Fig. 25).

Fig. 31. Korinth. Ordnung (vom Denkmal des Lysikrates zu Athen).

Der ionische Stil erscheint uns durch seine freier gegliederten, anmutigen und graziösen Formen im Vergleich zum dorischen als ein bedeutend leichteres und schlankeres Bausystem (vergl. Fig. 18 und 35).

Die korinthische Säule ist im wesentlichen nur eine reichere Ausgestaltung der dorischen und ionischen; sie hat eine attisch-ionische Basis mit Plinthe, den gleichen Schaft wie die ionische Säule, aber ein völlig neues Kapitäl, welches erstmals von Kallimachos von Korinth (um 400 v. Chr.) gebildet worden sein soll. Die Grundform hierfür haben wir schon im ägyptischen Stil) Fig. 3, Kelchkapitäl) kennen gelernt. Das korinthische Kapitäl besteht aus einem Perlstab als Halsring (Astragál), dem nach oben geöffneten Blumenkelch und dem Abakus. Der Blumenkelch wird von Akanthusblättern (Fig. 28) gebildet, die hier zum erstenmal auftreten. (Der Akanthus, *ἄκανθος*), Bärenklau, ist ein in Griechenland und Italien wild wachsendes Staudengewächs, dessen große, vielfach ausgezackte und schön

Digitized by Google

gerippte Blätter von den Griechen als ein neues Ornamentmotiv verwendet und, obgleich diese Pflanze keine Ranken treibt, stets in Verbindung mit solchen dargestellt wurden.) Es sind nun zwei verschiedene Formen von korinthischen Kapitälen zu unterscheiden: Das eine hat nur eine Reihe von acht Akanthusblättern mit nach außen überhängenden Spitzen, zwischen denen ebenso viele Schilfblätter ohne Ranken die obere Hälfte der Kelchform umkleiden, und darüber einen profilierten, quadratischen Abakus (Fig. 29). Bei der andern, häufigeren Form erhält das Kapitäl zwei Reihen von je acht Akanthusblättern übereinander, aus denen acht hohe Ranken herauswachsen, die paarweise Eckvoluten bilden, und acht kleinere, aus denen sich Palmetten entwickeln (Fig. 30). Der Abakus ist alsdann an allen vier Seiten nach innen geschweift, oft an den Ecken abgekantet und profiliert. Die Anten und Wandpfeiler erhalten in dieser auf reiche Wirkung abzielenden Bauweise eine ähnliche Kapitäl- und Fußbildung wie die Säulen und einen kannelierten Schaft; in der Spätzeit gab man diesem durch Anordnung eines vertieften Innenfeldes zwischen Kariesstäben eine neuartige Flächengliederung, die in der Renaissance zur Regel wird. Das Gebälk richtet sich nach dem der ionischen Ordnung (Fig. 31). An Stelle der Säulen fanden bei einzelnen reich durchgebildeten Bauwerken (z. B. am Erechtheion) menschliche Gestalten als Atlanten oder Karyatiden Verwendung (Fig. 32).

Fig. 32. Karyatide vom Erechtheion.

Die Ornamentik ging zunächst aus ägyptischen und assyrischen Motiven hervor (vergl. Fig. 8); jedoch verstanden es die Hellenen meisterhaft, dieselben im Geiste ihres Stils

Digitized by Google

umzumodeln, so daß sie als selbständige Elemente erscheinen, die durch ihre hohe Formvollendung und Schönheit den Beschauer überraschen. Die ornamentalen Verzierungen ordnen sich streng der Architektur und der technischen Funktion der einzelnen Strukturteile unter; ihre Grundformen sind: Flechtbänder, namentlich der Mäander die überfallende Welle, Anthemienbänder, bestehend aus Palmetten (Lotosmotiv) und Blumenkelchen, die durch Ranken miteinander verbunden sind (Fig. 33), und das Akanthusblatt, von dem Fig. 34 (vom Denkmal des Lysikrates) die charakteristische griechische Bildung zeigt.

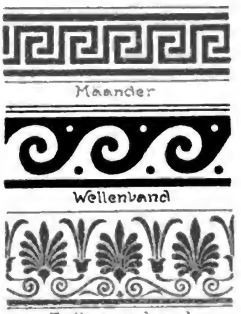


Fig. 33.
Gemalte griechische Bänder.

Die Epochen und die Denkmäler. In der Entwicklung der hellenischen Kunst unterscheiden wir folgende drei Stufen:

I. Periode von der Einführung der Olympiaden bis zu den Perserkriegen (776—500), auch „Zeit des strengen Stils" genannt. Sie ist die Epoche des dorischen Stils, der hier in seiner Einfachheit und Strenge sowie in der Schwere der Form die Ursprünglichkeit und Gebundenheit einer noch in der Entwicklung begriffenen Kraft zum Ausdruck bringt. Denkmale: der dorische Peripteros hexastylos in Korinth und der Athene zu Ägina, der Zeustempel in Selinus und der Poseidontempel zu Pästum in Unteritalien.

II. Periode vom Beginn der Perserkriege bis zur macedonischen Oberherrschaft (500—338), die Blütezeit. Die auf die Perserkriege folgende nationale Erhebung der Hellenen brachte ihnen das vielgepriesene „goldene Zeitalter". Athen wurde zum Mittelpunkt und erreichte unter der glücklichen Leitung des weisen Staatsmannes Perikles, welchem

Digitized by Google

geniale Künstler wie Phidias und Mnésikles zur Seite standen, eine wunderbare Kultur- und Kunstblüte, deren Leistungen dem Höchsten beizuzählen sind, das je der menschliche Geist erdacht und erschaffen hat. Die dorischen Säulen werden schlanker gebildet und die Detailformen derselben verfeinert; die leichtere und elegantere ionische und die zierliche korinthische Säule finden Eingang und werden mit und neben der dorischen verwendet. Großartige Denkmale entstammen dieser Zeit: der Párthenon auf der Akrópolis von Athen (siehe Fig. 36), erbaut von Iktinos und Kallikrates um 440 v. Chr. (dorischer Peripteros oktastylos hypaithros); die Propyläen von Mnesikles, um 435 v. Chr., ein zur Akropolis führendes Prachttor; der Theseustempel (dorischer Peripteros hexastylos), der des olympischen Zeus zu Athen u. v. a. Den vollendetsten Glanz entfaltet die griechische Baukunst am Erechtheion (Fig. 35), dem eigentlichen Kultustempel der Göttin Athene, an welchem sechs herrliche Jungfrauengestalten (Koren, daher der Name Korahalle) als Karyatiden das zierliche Gebälk tragen (Fig. 32).

Fig. 34. Griech. Akanthusornament (vom Denkmal des Lysikrates in Athen).

III. Periode, Zeit der Nachblüte und des Niedergangs bis zur Unterjochung Griechenlands (338—146). Der Eintritt der macedonischen Oberherrschaft bezeichnet die Überschreitung des Höhepunktes der hellenischen Kultur. Es entstehen zwar noch einige bedeutende Tempelbauten, z. B. der des Apollo Didymaios an der berühmten Orakelstätte in Milet, der Zeusaltar in Pergamon. Die zerrütteten Stämme sind aber nicht mehr stark genug, sich der verweichlichenden

Digitized by Google

orientalischen Einflüsse zu erwehren. Die Kunst wird in den Dienst der Herrscher gestellt und entartet immer mehr in rein äußerlicher Prachtentfaltung. Der Tempelbau tritt zurück; großartige Profanbauten, Prunkpaläste, Theater*), kleine Denkmäler (Lysikrates-Denkmal) u. dergl. bilden die

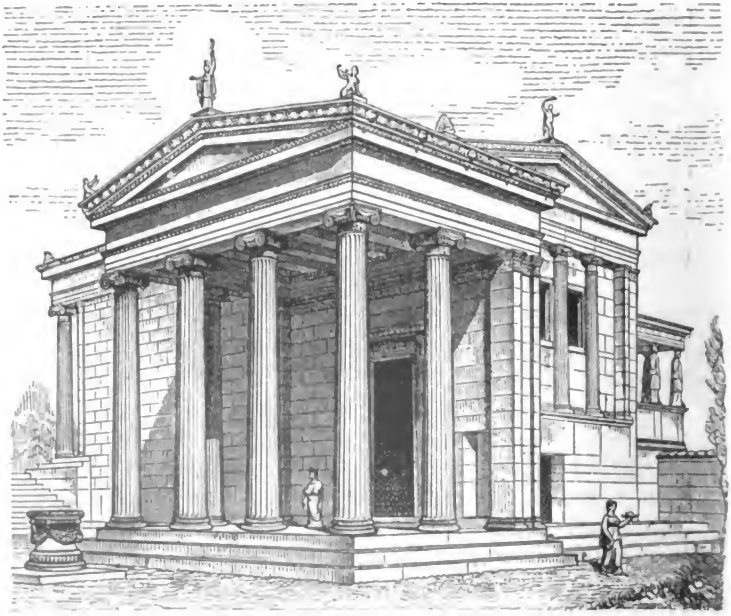


Fig. 35. Ansicht vom Erechtheion gegen Nordwesten.

*) Die Beschreibung der für die Griechen so wichtigen Theaterbauten, Gymnasien, Palästren, Stadien und des griechischen Wohnhauses bietet nur wenig stilistisches Interesse und gehört in das Gebiet der Altertumskunde (s. Maisch und Pohlhammer, Griechische Altertumskunde, Sammlung Göschen).

Digitized by Google

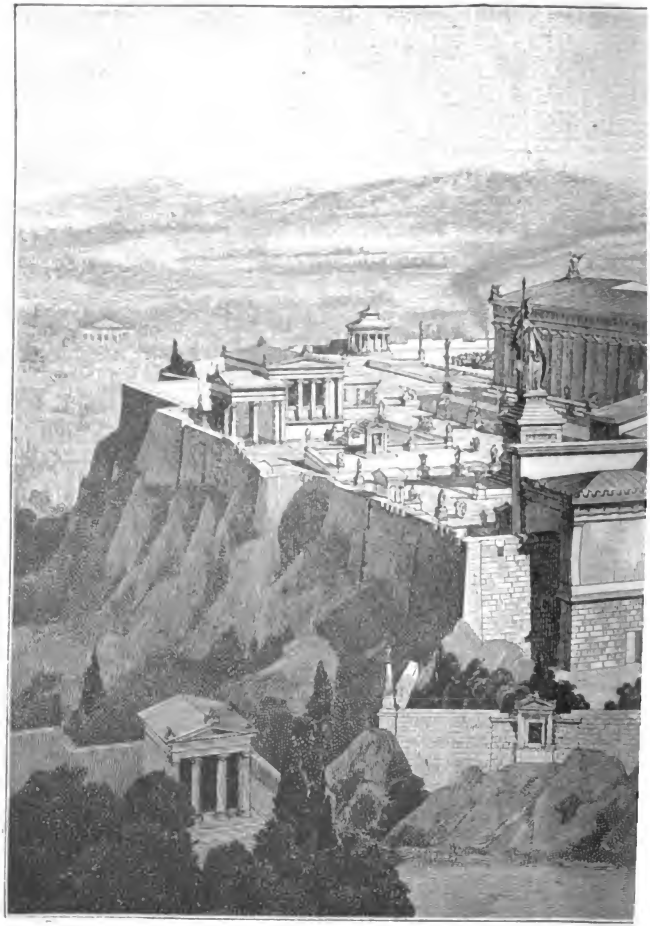
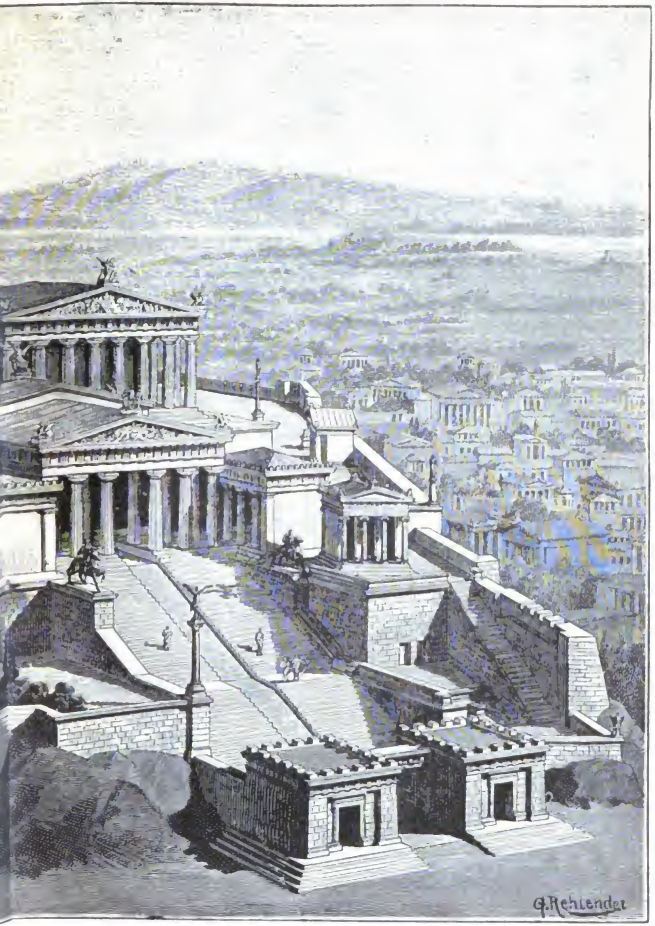


Fig. 36. Die Akropolis von Athen
(Nach Jäger,

Digitized by Google



Propyläen
(Rekonstruktion von G. Rehlender).
Weltgeschichte.)

Digitized by Google

Hauptaufgabe. Die spärlichen aus dieser Epoche erhaltenen Überreste kennzeichnen ein Verlassen des Prinzips der Solidität. Die nationale hellenische Kunst geht sichtlich zurück. Mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer (146 v. Chr.) steht sie vor ihrem Ende.

Die griechische Plastik knüpft ebenso, wie die Baukunst, an das Bild der Götter an. Die Göttergestalten bilden den Inbegriff der höchsten Ideale schönster, vollkommenster Erscheinungen, so wie sie Homer in seinen Gesängen verherrlicht. Die einfache, ungekünstelte Gewandung der Griechen, die nur auf das Schöne gerichtete Erziehung des Volkes erwies sich einer hohen Entwicklung der Bildhauerkunst besonders günstig. Das Streben nach Darstellung der Götter in vollendeter Schönheit führte zu einer Idealisierung der Naturformen und zu einem allgemeinen Schönheitsideal, das sich in einer wundervollen Körperbildung und dem „griechischen Profil" ausprägt, in welchem allerdings mehr Geist und Sinnlichkeit, als Seelenregungen und Stimmungen zum Ausdruck kommen. Auch da, wo die Jugend oder die starke Männlichkeit, das zarte Weibliche oder das Greisenalter darzustellen sind, entstehen Charaktertypen ohne Individualisierung. Bewundernswert ist die Auffassung des Wesentlichen und der strenge Ausschluß des bloß Zufälligen; in dieser Beziehung stehen die griechischen Bildwerke bis heute unerreicht und unübertroffen da (Fig. 32 und 37).

Fig. 37. Griechische Büste (Kopf der Niobe).

Digitized by Google

Auch hier können wir drei Epochen unterscheiden, die jedoch mit denen der Architektur nicht zusammenfallen, da die Entwicklung der Plastik hinter der der Baukunst um einige Jahrzehnte zurücksteht. Die erste Epoche, von 776—449, ist gekennzeichnet durch die Bildwerke von Ägina, der Insel südwestlich von Athen, auf der sich die erste griechische Kunst entwickelte. In der steifen Körperhaltung, der Profilstellung der Füße und der Haartracht zeigen sich die starken Einflüsse der alten orientalischen Kunst. Die aufgerissenen Augen, das starre, fast abschreckend blöde Lächeln im Gesichtsausdruck und die übertriebene Muskulatur geben diesem frühesten, sogenannten „archaischen Stil" der griechischen Plastik das Gepräge. (Apollo von Ténĕa, München.) Einen eminenten Fortschritt stellen die Giebelstatuen des Athenetempels zu Ägina dar (München), etwa 500 v. Chr., die in Körperhaltung und Muskulatur einen hohen Grad von Vollendung erreichen. Diese und die Werke von Pythágŏras aus Rhégion, sowie von Myron (Diskuswerfer) bilden den Übergang zur

zweiten Epoche (449—323), der Blütezeit, die kulturgeschichtlich durch das Perikleische Zeitalter charakterisiert ist, in welchem gottbegnadete Künstler die herrlichsten Werke zur Ausführung bringen: Phidias (Athena Prōmăchos, 20 m hoch, auf der Akropolis von Athen aufgestellt; Athena Parthenos im Parthenon, u. v. a.); Polyklĕt (Doryphoros, Herabild zu Argos von Goldelfenbein, d. h. die unbedeckten Körperteile von Elfenbein über einem hölzernen Kern, Waffen, Schmuck und Gewandung von Gold); Alkámĕnes und Agorákritos, Schüler des Phidias, Paiónios (Nike vom Zeustempel zu Olympia). — Im ersten Drittel des vierten Jahrhunderts entwickelt sich eine eigene jüngere Schule, die sich von der Architektur unabhängig macht und ihr Hauptaugenmerk auf die Darstellung der in blühendster Jugend

Digitized by Google

gedachten Götter Eros, Apollo u. dergl., überhaupt des Reizvollen, richtet. Ihre Hauptvertreter sind: Skopas (Apollo mit der Leier, Achilleus), Praxitĕles von Athen (Hermes mit dem Dionysosknaben, Niobegruppe, Aphrodite von Knidos), Lysippos von Sikyon (Apoxyómenos, Heraklesstatuen, Porträtbüsten von Alexander d. Gr.).

In der dritten Epoche (323—146) wurde durch Alexander d. Gr. und seine Nachfolger die Kunst eifrig weitergepflegt und Werke von höchster Vollendung geschaffen. Die wichtigste Neuerung dieser Periode liegt in der Reliefbildnerei durch die Schaffung plastischer Wanddekorationen mit landschaftlichen Hintergründen (Alexandersarkophag, besonders wertvoll durch seine reiche, wohlerhaltene Polychromie). Dadurch, daß die hellenische Kultur auch auf andern Boden, nach Ägypten und Kleinasien, verpflanzt wurde, verlor sie jedoch allmählich ihre Reinheit und ihren nationalen Charakter. Rhodos, Pergamum und Ephesus entwickeln sich zu bedeutenden Heimstätten der spätgriechischen Kunst. Eine besondere Vorliebe für die Darstellung des Pathetischen, Leidenschaftlichen und des Schmerzes, für Kolossalstatuen, sowie für Porträtstatuen (die pergamenischen Bildwerke, Farnesischer Stier, Laokoongruppe, Koloß von Rhodos, über 30 m hoch, in Erz gegossen, Standbild des Sophokles) kennzeichnet diese letzte Periode der griechischen Plastik.

Die griechische Malerei tritt zunächst in den Dienst der Baukunst. Die dorischen Tempel erhalten ursprünglich eine warme, hellgelbe Tönung, und außerdem werden die einzelnen Strukturglieder an den Kapitälen und Gebälken mit den die technischen Funktionen derselben bezeichnenden Ornamenten in meist braunroter und blauer Farbe besonders hervorgehoben. Mit dem Vorherrschen des plastischen Prinzips der ionischen und korinthischen Bauweise tritt die Malerei zurück und wird zu einer selbständigen Kunstübung. Leider

Digitized by Google

sind von derselben nur sehr wenig Überreste auf uns gekommen, und die vorhandenen gehören nicht zu den Kunstleistungen großen Stils, so daß wir nur aus den bemalten Vasen (Fig. 38 u. 39) und den von den hellenischen Kunstgesetzen beherrschten Wandmalereien auf italienischem Boden, insbesondere von Pompeji (s. S. 59) uns bestimmte Vorstellungen hiervon bilden können. Nach den begeisterten Schilderungen der griechischen Schriftsteller muß aber die Malerei der Griechen ihrer Plastik vollauf ebenbürtig gewesen sein. Als

Fig. 38.

die bedeutendsten Künstler werden genannt: Polygnótos (um 460 v. Chr.), der mehrere Prachtbauten in Athen mit Gemälden schmückte; Apollodóros, der „Schattenmaler", der bereits die Lichtwirkungen berücksichtigte; Zeuxis (um 400), der das Reizvolle und die Anmut weiblicher Erscheinungen verherrlichte; Parrhásios, der erste Darsteller bewegter Gemütszustände, und Apélles (356—308 v. Chr.), der Porträtmaler Alexanders des Großen, der in Auffassung und Technik den Gipfelpunkt der griechischen Malerei erreichte. Nach Alexander d. Gr. kennzeichnen die Gemälde von Pei-

Digitized by Google

raikos mit Bildern aus dem täglichen Leben („er malte Barbier- und Schusterbuden") die Stufe des Verfalls.

Die Kleinkünste bleiben in ihrer Entwicklung hinter der hohen Kunst nicht zurück. Die Griechen üben schon den Gemmen- und Stempelschnitt und zwar sowohl in erhabenen Formen (Kameen), als auch vertieft (Intaglien). Einen bewundernswerten Höhepunkt erreichen sie aber in der Gefäßbildnerei (Keramik), mit der sie uns nicht nur durch die wohldurchdachte Formgebung und Ornamentation, sondern auch durch die Feinheit und Schönheit der Zeichnung geradezu überraschen. In Fig. 38 sind die wichtigsten Formen der griechischen Vasen dargestellt:

a) Amphora, Gefäß für Öl, Wein und dergl.,
b) Krater, Mischgefäß,
c) Urne, Aschengefäß,
d) Hydria, Wassergefäß,
e) Oinochoë, Kanne für Wein usw.,
f) Lekythos, Salbgefäß,
g) Kylix, Trinkgefäß,
h) Kantharos, Trinkschale,
i) Rhyton, Trinkhorn.

Fig. 39.
Figur auf einer Amphora.

Die Behandlung dieser Vasen läßt zwei verschiedene Stilarten erkennen: den sogenannten alten Stil (bis 450 v. Chr.) mit schwarzen Figuren auf rotem Tongrunde, und den schönen oder reichen Stil mit roten figürlichen Darstellungen auf glänzend schwarzem Grunde (Fig. 39.) Später treten noch andere Farben, namentlich weiß und hellgelb hinzu, sowie Überladungen mit reichen Blumengewinden, an denen

Digitized by Google

sich fremde Einflüsse bemerkbar machen, und die zu einem neuen Stil führen, der seine höchste Blüte zur Zeit der Römerherrschaft zeigt.

Der Stil der Römer.

Fast gleichzeitig mit den ersten Anfängen der griechischen Kunst auf dem äußersten Südosten Europas entwickelt sich in Italien, der mittleren Halbinsel des europäischen Südens, die in ihrer Lage, dem Klima und der ganzen Natur des Landes so manche Ähnlichkeit mit Griechenland aufweist, eine eigentümliche Bauweise, welche für die Architektur der Römer ebenso bedeutsam wird, wie die archaische Kunst für die der Hellenen. Es ist das die Kunst der alten Etrusker, die in grauer Vorzeit in Etrurien einwanderten, jene weiten Länderstrecken zwischen den Apenninen, dem Tiber und dem Ligurischen Meer, von denen das heutige Toskana noch einen großen Teil darstellt, und welche schon bei Beginn des letzten Jahrtausends vor Christus nach Verschmelzung mit der angestammten Bevölkerung einen eigenen Staat bilden, der um die Zeit der Gründung Roms und der ersten römischen Könige zu seiner höchsten Machtentfaltung gelangt. Mit dem Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. beginnen die harten Kämpfe mit den Römern, in welchen sie schließlich nach schweren Niederlagen völlig aufgehen. Und so verschwinden die alten Etrusker fast spurlos aus der Weltgeschichte, ihre technischen Errungenschaften, mit denen sie sich einen bleibenden Denkstein in der Geschichte der Baukunst erworben haben, den Römern überlassend.

Die Bedeutung der etruskischen Kunst liegt nicht etwa in der Ausbildung eines bestimmten Formenkreises oder eigenartiger Bautypen, die später vorbildlich geworden wären; in den Tempelbauten, der Bildnerei, Malerei, den Vasen und der ganzen Kleinkunst macht sich unter der Einwirkung der

Digitized by Google

Beziehungen zu den altgriechischen Kolonien in Sizilien und Süditalien eine sehr frühe Übertragung der griechisch-archaischen Kunst bemerkbar, und in den großen Grabbauten, teils Felsengräbern, teils freistehenden kegelförmigen Bauten, zeigt sich so manche auffallende Übereinstimmung mit den Auffassungen und düstern Religionsvorstellungen der orientalischen Völker, die durch die Phönizier vermittelt wurden, welche auf ihren Handelsschiffen die morgenländischen Kunstprodukte schon seit dem 11. Jahrhundert v. Chr. in die reichen etruskischen Küstenstädte einführten. Auf keinem dieser Gebiete haben jedoch die Etrusker eine besonders hohe Stufe erreicht. Ihre Stärke liegt vielmehr in den großartigen Ausführungen für die Zwecke des gemeinsamen Nutzens, den Bauten für die Flußregelungen, Entwässerungen, Kanal- und Brückenbauten und dergl., und auf diesem Gebiete finden sie den Schlüssel zu einem neuen technischen Verfahren, das in der Zukunft zu der folgenreichsten Entwicklung führen sollte, zu dem Gewölbebau. Wenn auch die Idee für die Herstellung von Überdeckungen durch Anwendung von Keilsteinen schon bei den Ägyptern, Assyrern und zum Teil auch bei den Griechen gefunden wird, so waren die Etrusker doch die ersten, die ihr nicht nur ein Moment eigentümlicher ästhetischer Entwicklung abgewonnen haben, sondern sie auch gleichzeitig durch großartige und kühne Bauten in der Praxis verwirklicht haben. An den wichtigsten Denkmalen des frühen etruskischen Gewölbebaues, der Porta dell' Arco, einem uralten Tore von Volterra (Fig. 40), dem Quellenhaus in Tusculum und namentlich

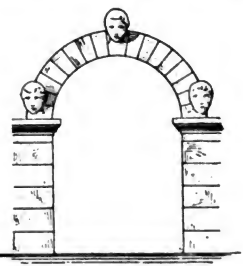


Fig. 40.
Torbogen aus Volterra.

Digitized by Google

der merkwürdigen Cloaca maxima, einem ca. 190 m langen, 3,5 m breiten und 4,5 m hohen, ganz eingewölbten Abzugskanal in Rom, der wohl um 600 v. Chr. entstanden ist, zeigt sich nicht nur in den verschiedenen Formen der angewandten Wölbungen (es kommen außer den Rundbögen schon Spitz- und Flachbögen vor), sondern auch in der ganzen Ausführungsart eine reiflich durchgebildete Technik, die lange Erfahrungen voraussetzt.

Die Römer, deren Reich aus kleinen an den Grenzpunkten zwischen den etruskischen, latinischen und sabinischen Völkerschaften entstandenen Anfängen sich allmählich zu einem Staate entwickelte, der beinahe die gesamte Kulturwelt des Altertums umfaßte, hatten bei ihrem fast nur auf Eroberung und Staatenbildung gerichteten Sinne und der bunten Mannigfaltigkeit der von ihnen zusammengeschweißten Stämme jene Vorbedingungen einer gemeinsamen und tiefen künstlerischen Empfindung nicht gewinnen können, aus der eine nationale und eigentümliche Formensprache geboren wird. Ihrem vor allem den praktischen Nutzen, den Erwerb und Besitz berechnenden Verstand war die Kunst der Etrusker sehr entgegengekommen, und so finden wir sie in der ersten Zeit hauptsächlich mit den Bauten von Straßen, Brücken, Viadukten, Wasserleitungen (Fig. 41), Festungen und Toren beschäftigt, die durch ihre gediegene Ausführung in nur vorzüglichem Material den Stürmen von Jahrtausenden trotzen, und deren gewaltige Überreste wir heute noch bewundern. Erst als gegen die Mitte des

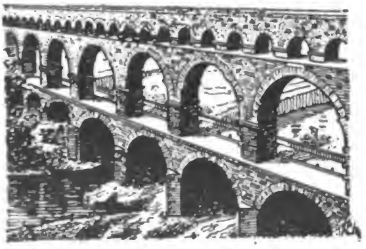


Fig. 41. Römische Wasserleitung.

Digitized by Google

zweiten Jahrhunderts v. Chr. mit der Macht des Staates auch der Reichtum in ungeahnter Weise zu wachsen beginnt, tritt das Bedürfnis hervor, dem gesteigerten Luxus das künstlerische Gepräge zu geben. Und nunmehr übernehmen sie, wie einstens die Kunst der Etrusker, die der unterjochten Griechen und mit ihr die ganze hellenische Religion, die jedoch nicht in derselben Weise ihre ganze Auffassung durch-

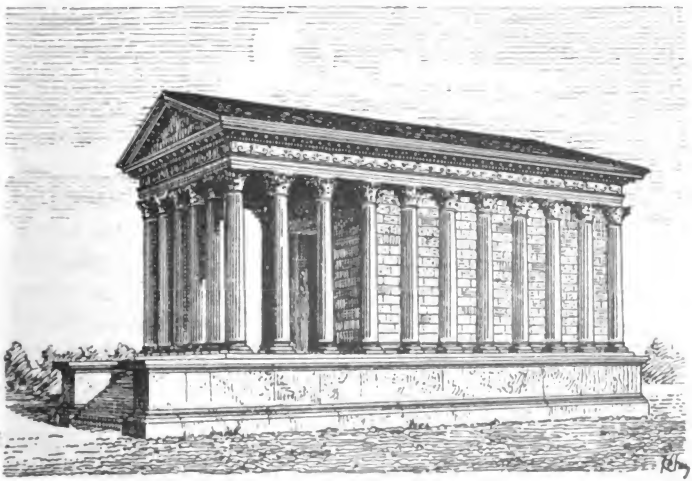


Fig. 42. Römischer Tempel zu Nimes.

dringt, wie dort. Die Tempel werden nicht von der Nation errichtet, sondern von einzelnen Großen und zwar mehr zum Zweck der Selbstverherrlichung, denn als Ebenbild und Wohnung der Götter. Die aus der ernsthaften Würde und der bis aufs höchste gesteigerten Kunstverehrung der Griechen hervorgegangene klassische Formenreinheit erleidet daher in der römischen Architektur so manche Beeinträchtigung durch

Digitized by Google

Abänderungen und dekorative Zutaten, in denen sich fast nur das energische Streben nach möglichst wirkungsvoller Entfaltung äußeren Glanzes und blendender Pracht zu erkennen gibt. Zur Betrachtung der stilistisch wichtigsten Umgestaltungen beginnen wir mit dem

Tempelbau. Derselbe lehnt sich in der ersten Zeit an die etruskische Grundform an, bei welcher über einem hohen quadratischen Unterbau eine die vordere Hälfte einnehmende Säulenhalle mit Gesims und Giebel sich erhebt, hinter der unter dem gleichen Dach die in drei Schiffe geteilte von Mauern umschlossene Zelle liegt, jede einzelne mit einem Eingang von vorn. Diese Anlage zeigt insofern eine erhebliche Abweichung von der griechischen, als nur an der Vorderseite ein Treppenaufgang errichtet wird, der an den Seiten durch Mauern von der Höhe des Unterbaues, die Treppenwangen, abgeschlossen wird (Fig. 42) (Tempel des Saturn, der Konkordia, des Vespasian, der Dioskuren u. a. auf dem Forum Romanum in Rom, Fig. 55). Bisweilen erhalten die Cellamauern eine durch Halbsäulen belebte Gliederung, so daß der Tempel als Pseudoperipteros erscheint (Tempel der Fortuna virilis in Rom, des Cäsar zu Nimes). Später werden hauptsächlich die wirkungsvolleren griechischen Peripteral- und Dipteraltempel vorbildlich (Tempel des kapitolinischen Jupiter und Doppeltempel der Venus und Roma zu Rom). Die bedeutsamste Fortentwicklung erhalten die Rundtempel, meist als Peripteraltempel angelegt, mit besonderem Treppenaufgang vor dem Portal (Tempel der Vesta zu Rom und zu Tivoli) (Fig. 43).

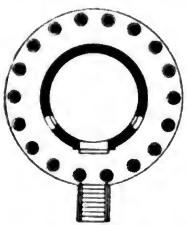


Fig. 43. Grundriß des Vesta-Tempels zu Tivoli.

Die Formen der einzelnen Bauglieder zeigen uns aus

den oben erwähnten Gründen nicht das strenge Bildungsgesetz der Hellenen; man sucht die griechischen Formen hauptsächlich reicher auszugestalten, wobei die Rücksicht auf die folgerichtige Entwickelung und ästhetische Vollkommenheit im Sinne der griechischen Kunst nicht immer im Auge behalten wird.

Die römisch-dorische, sogenannte toskanische Ordnung erhält einen meistens unkannelierten Säulenschaft, der aber in der Regel auf einer als quadratischen Plinthe mit Torus (Ringwulst) und Plättchen gebildeten sogenannten etruskischen Basis ruht (Fig. 44). Ein feines auf dem Ablauf des Säulenschaftes liegendes Rundstäbchen (Astragalus) bildet den Übergang zum Säulenhals, der oft mit Rosetten verziert wird. Das Kapitäl hat einen niedrigen, im Viertelkreis profilierten und oft als plastischen Eierstab behandelten Echinus und einen mit einem Obergliedchen (Karnies mit Plättchen) profilierten Abakus. Das Gebälk selbst ist wenig verändert: Der Architrav wird im allgemeinen niedriger gehalten, als der griechisch-dorische;

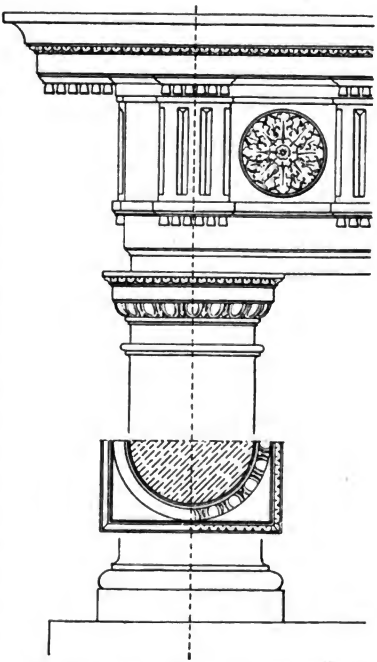


Fig. 44. Römisch-dorische (toskanische) Ordnung aus Albano.

Digitized by Google

im Fries werden nicht wie bei den Griechen die äußersten Triglyphen an die Ecke gerückt, sondern man setzte sie bei gleichem Säulenabstand über die Mittelachsen der Eckſäulen, so daß eine halbe Eckmetope entsteht. Die Metopen werden mit Rosetten, Schädeln von Opfertieren und Emblemen plastisch verziert. Am Geison fallen die Mutuli meistens weg; dagegen wird oft ein Zahnschnitt eingefügt. An der Sima weicht das wellenförmige Profil der Hohlkehle.

An der römisch-ionischen Ordnung bemerken wir nur insofern eine Abweichung von der griechisch-ionischen, als im Kapitäl das Volutenpolster eine wagrechte Unter-

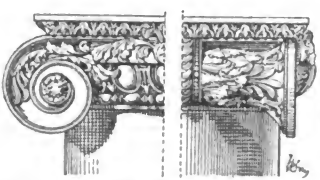


Fig. 45. Römisch-ionisches Kapitäl (Vorder- und Seitenansicht).

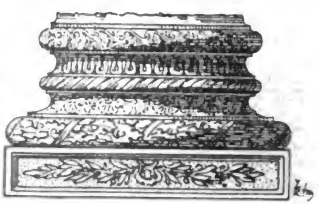


Fig. 46. Römisch-korinthische Basis.

kante erhält an Stelle der griechischen Einsenkung (Fig. 45). An dem an und für sich schon reicher gegliederten Gebälk gelangen Perl-, Eier-, Blatt- und Herzstäbe zu ausgiebiger Verwendung.

Die römisch-korinthische Ordnung wird bei der Prachtliebe der Römer am meisten ausgebildet und mit Vorliebe verwendet. Als Säulenbasis kommt die attische Form am häufigsten vor; daneben findet sich aber auch eine eigene, der asiatisch-ionischen nachgebildete Form, die wir in Fig. 46 wiedergeben. Alle Glieder sind reich, oft überreich verziert. Der Säulenschaft ist kanneliert wie der ionische; im untern Drittel sind nicht selten kleine

Digitized by Google

Fig. 47. Römisch-korinth. Kapitäl.

Fig. 48. Komposit-Kapitäl.

Rundstäbchen in die Kannelüren eingefügt. Oft beginnen die Kannelüren erst auf $^1/_3$ der Höhe des Schaftes, während das untere Drittel glatt bleibt oder plastischen ornamentalen Schmuck erhält, eine Form, die bei den Kandelabern die reichste Ausbildung erfährt (Fig. 64). Das Kapitäl wird in zum Teil fein empfundener Weise fortgebildet: Aus zwei Reihen von je acht Akanthusblättern wachsen acht Blumenkelche, welchen je zwei kräftige Ranken entspringen, von denen sich die seitlichen zu Eckvoluten, die mittleren zu kleineren Voluten vereinigen, den Abakus tragend, der mit einer kräftigen Hohlkehle und Oberglied profiliert und über den mittleren Voluten mit je einem Blumenkelch oder einer Rosette verziert ist (Fig. 47).

An den einzelnen Akanthusblättern fällt uns die von dem griechischen Blattschnitt abweichende gelappte Bildung und löffelartige Ausrundung auf (Fig. 49). Am Architrav suchte man die untere, zwischen den Kapitälen freiliegende

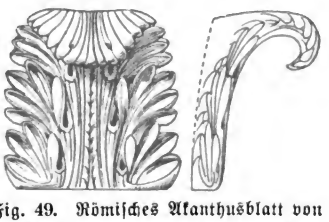


Fig. 49. Römisches Akanthusblatt von den Kapitälen der Vorhalle d. Pantheon.

Digitized by Google

Fläche ebenfalls zu beleben dadurch, daß man eine vertiefte Füllung zwischen Profilstäben anordnete und sie mit plastischen Verzierungen schmückte. Der Fries wird aufs reichste mit figürlichem und ornamentalem Schmuckwerk ausgestattet. Eine neuartige Weiterentwicklung erhält das römisch-korinthische Kranzgesims: Die stark ausladende Platte ruht auf einer fortgesetzten Reihe liegender Konsolen, die äußerst elegant als doppelte Volute geformt und mit Blattwerk und krönendem Profilstäbchen geschmückt sind. Die Platte selbst wird an ihrer Unterfläche in den zwischen den Konsolen liegenden Feldern durch vertiefte Kassetten reicher ausgestaltet. Durch diese Konsolenreihe, unter welcher oft noch ein Zahnschnitt hinläuft, wird das den Bau krönende Hauptgesims zu äußerst wirkungsvoller Pracht gesteigert. (Fig. 50).

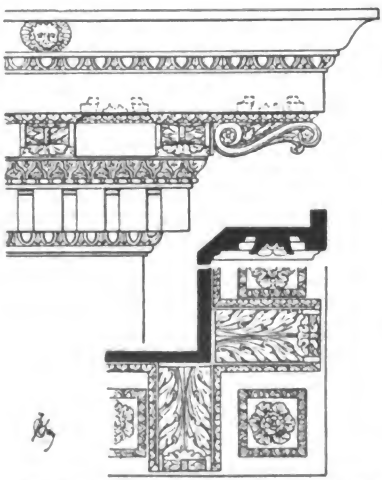


Fig. 50. Römisch-korinth. Konsolengesims (Ansicht mit Grundriß).

Einen weniger glücklichen Gedanken hatten die Römer bei Verwendung des in Fig. 48 dargestellten sog. Kompositkapitäls, das aus der korinthischen und ionischen Form zusammengesetzt scheint und in der unorganischen Verbindung das lediglich auf Entfaltung äußeren Glanzes berechnete Streben der römischen Baumeister in der Kaiserzeit sehr sprechend zum Ausdruck bringt. Darin liegt auch eine Erklärung für

Digitized by Google

die auffallende Verzierungssucht, die an allen Baugliedern, von der Plinthe des Säulenfußes bis zur obersten Kante des Kranzgesimses, zu Tage tritt; die bei den Griechen so fein abgewogenen, in runden oder wellenförmigen Profilen gehaltenen Strukturteile der Säulen und Gesimse werden nicht nur unverhältnismäßig vergrößert, sondern auch mit einem ornamentalen Schmuckwerk überladen, an dem ihre technische Funktion fast nicht mehr zu erkennen ist.

In diesem allgemeinen Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips verliert die Säule an ihrer ursprünglichen Bedeutung und sinkt immer mehr zu einem rein dekorativen Element herab. Sie wird als *Wandsäule* entweder ganz oder als Halb- oder Dreiviertelsäule zur Belebung der Mauerflächen vor dieselben gestellt und erhält dann ein Postament, den sogenannten *Säulenstuhl* (Piédestal), der für sich wieder mit Sockel und Deckplatte versehen ist. Das Gebälk läuft dann als Gesims in der Wand fort und erhält über dem Kapitäl einen Vorsprung von der Breite und Ausladung des Säulenschaftes, und um diesen Vorsprung werden dann die Gesimse rechtwinkelig herumgeführt, d. h. *verkröpft*. Die starken Gesimsverkröpfungen machen eine Auflösung des aufstrebenden Motivs der Säulen notwendig, und so errichtete man über dem Gebälk auf den Verkröpfungen niedere Postamente oder Pfeiler (von etwa $^1/_3$ Geschoßhöhe) und verband dieselben durch einen mit feinen Gesimsen gegliederten und mit ornamentalem und figürlichem Schmuck versehenen Wandaufbau, wodurch die *Attika* entstand (Fig. 51).

Bei dieser auf lebhafte Flächengliederung abzielenden architektonischen Ausgestaltung war es naheliegend, an Stelle der Wandsäulen oder in Verbindung mit diesen auch *Wandpfeiler* oder *Pilaster* zu verwenden. Dieselben erhalten die gleiche Fuß- und Kapitälbildung wie die Säulen der zugehörigen Ordnung und einen unverjüngten Schaft, dessen

Digitized by Google

Vorderfläche mit sieben Kannelüren auf die ganze Höhe oder die oberen $^2/_3$ versehen ist oder auch ein von Karniesstäben umrahmtes vertieftes Innenfeld erhält mit entsprechenden Füllungsornamenten. (Vgl. Fig. 146.)

Die römische Ausbildung der Architravdecken unterscheidet sich nicht wesentlich von der griechischen; auch die

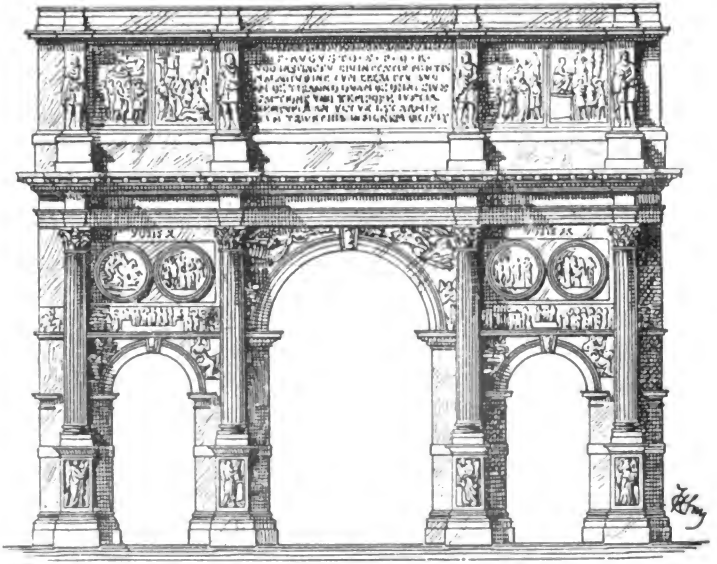


Fig. 51. Triumphbogen des Konstantin in Rom.

Giebelbildungen und Dacheindeckungen sind, abgesehen von der durch das weniger milde Klima gebotenen etwas steileren Dachneigung, im großen ganzen die gleichen wie dort.

Der Gewölbebau. Aus dem bisher Entwickelten sehen wir, daß die Römer in ihrer architektonischen Formgebung

Digitized by Google

in völliger Abhängigkeit von den Griechen geblieben sind. Anders verhält es sich mit der konstruktiven Seite der Baukunst. Hier haben sie durch Aufnahme eines neuen Architekturelements, der von den Etruskern schon geübten Herstellung eines sich freitragenden Bogens aus Keilsteinen, die Baukunst auf das bedeutsamste bereichert. Wenn es ihnen auch nicht vergönnt war, dieses hochwichtige Element aus eigner Kraft zu schaffen, so haben sie es doch zu einem hohen Grad künstlerischer Durchbildung geführt, und darin liegt der Schwerpunkt der römischen Kunst. Von nun an war man in der Lage, weite Räume durch Einwölbung zu überdecken, während man bisher in der raumbildenden Tätigkeit meistens auf die engen, von der geringen Tragfähigkeit der Steinbalken gezogenen Grenzen beschränkt

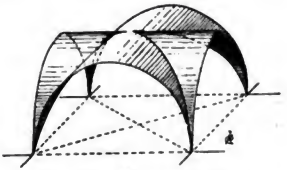


Fig. 52. Kreuzgewölbe.

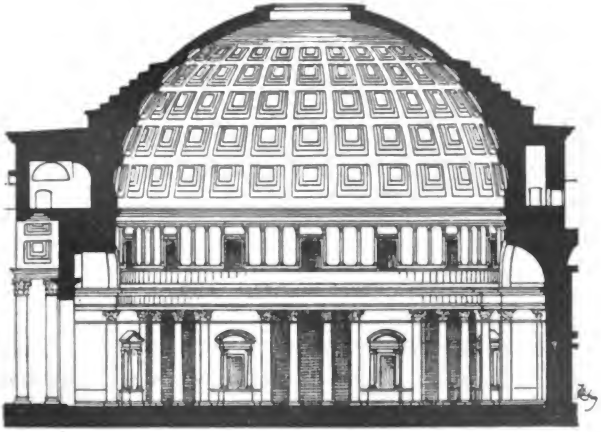


Fig. 53. Querschnitt vom Pantheon in Rom.

Digitized by Google

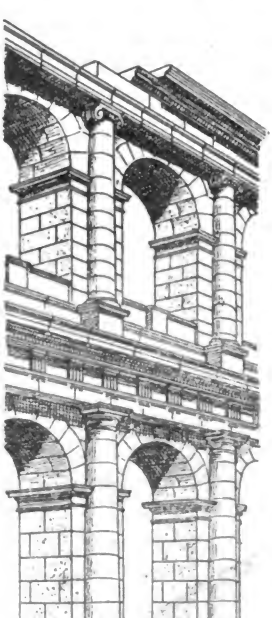


Fig. 54. Fassadenstück vom Theater des Marcellus in Rom.

war. Die Architektur verliert dadurch ihre bisherige Einseitigkeit, eine hauptsächlich formale Kunst zu sein; sie tritt in den Dienst des Praktischen und Nützlichen und verwirklicht mit den neuen Hilfsmitteln die großartigen Gedanken der Römer in einer Weise, die heute noch unsere höchste Bewunderung erregt. Zunächst werden die einen liegenden Halbcylinder darstellenden Tonnengewölbe verwendet zur Überspannung weiter Räume mit rechteckigem Grundriß. Da, wo zwei gleich breite Räume, z. B. Gänge, rechtwinkelig sich kreuzen, durchdringen sich auch die Tonnengewölbe in zwei sich diagonal kreuzenden sogenannten Gratlinien. Dadurch entsteht nun das Kreuzgewölbe, welches seinen ganzen Druck auf die vier Eckpunkte überträgt, die durch kräftige Pfeiler unterstützt werden, während der ganze übrige Raum offen bleiben kann; dasselbe bildet also eine sehr geeignete Überdeckung für quadratische Räume (Fig. 52). Man begnügte sich jedoch nicht mit diesen Gewölbeformen, sondern führte bald noch eine neue ein, das Kuppelgewölbe, welches sich in der Form einer halben Kugel über einem kreisrunden Unterbau erhebt und oft in gewaltigen Dimensionen ausgeführt wurde (die Kuppel des Pantheons in Rom,

Digitized by Google

25 n. Chr. erbaut, hat einen lichten Durchmesser von 43,5 m). Die Gewölbe wurden auf kräftigen Widerlagsmauern in leichtem Material (Ziegel oder Tuffstein) ausgeführt und erhielten auf der Innenfläche einen in Stuck hergestellten äußerst wirkungsvollen Kassettenschmuck (Fig. 53).

Das römische Bausystem. Aus der Verbindung des Gewölbebaues mit dem hellenischen Formenkreis entwickelte sich nun das neue Bausystem der Römer, das zur Grundlage wurde für die gesamte Architektur der Folgezeit. Die Herstellung fester, mit dem ganzen Bauwerk zusammenhängender Decken gestattete die Aufführung mehrstöckiger Gebäude (Fig. 54), und die Römer haben von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch gemacht. Sie be-

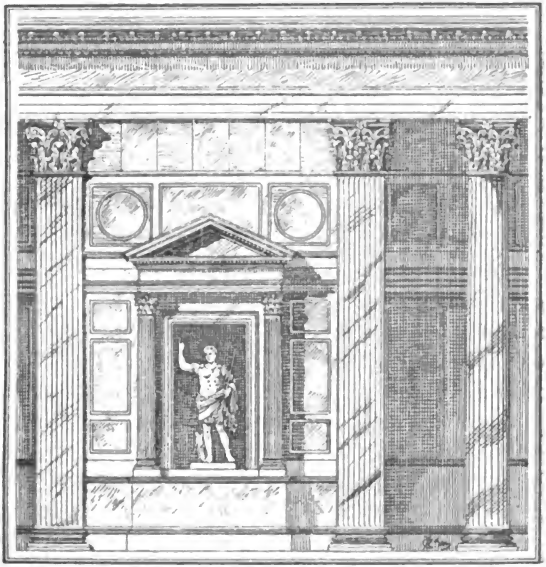


Fig. 56. Innendekoration vom Pantheon zu Rom.

Digitized by Google

wirkten eine äußere Einteilung der Geschosse durch Stockgesimse und verwendeten dann die drei Säulenordnungen ihrem Charakter entsprechend übereinander: im untern Stockwerk die dorische, im zweiten die ionische und im dritten die korinthische. War ein viertes Stockwerk vorhanden (Kolosseum), so erhielt dieses die korinthische Pilasterordnung. Diese Aufeinanderfolge ist zu einer bleibenden Regel geworden.

Durch die Pilaster und Säulen und deren Gesimse wurden die Außenflächen in Felder eingeteilt, in denen die Öffnungen für die Türen und Fenster sich beliebig durch-

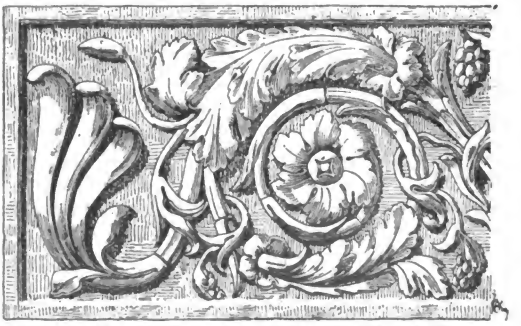


Fig. 57. Bruchstück eines römischen Frieses aus Marmor.

brechen ließen. Denn man war von nun an auch für die Maueröffnungen an keine bestimmten Abmessungen mehr gebunden; man überwölbte sie und umrahmte die Rundung mit einem im Halbkreis gebogenen Architrav, der so zur Archivolte wurde, die meist auf einem durchlaufenden Kämpfergesims aufsitzt (Fig. 51). Dieser Rundbogenschluß der Tür- und Fensteröffnungen ist die im römischen Stil gebräuchlichste Form; selten werden dieselben mit wagrechtem Sturz überdeckt und dann stets nach dem Vorbild der griechischen Tempeltüren (s. d.) umrahmt.

Digitized by Google

Tempel des kapit. Jupiter

Tempel der Dioskuren Basilika Julia Tempe

Fig. 55. Rekonstruktion des Forum R

Digitized by Google

l des Vespasian Tempel der Konkordia Triumphbogen des Septimius Severus Basilika Ämilia

›manum. (Nach Jäger, Weltgeschichte.)

Digitized by Google

Die Innendekorationen zeigen im allgemeinen eine in Marmor oder Stuck ausgeführte Übertragung der äußeren Architekturformen (Fig. 55).

Das Ornament tritt als Verzierung der Bauglieder bei den Römern viel mehr in den Vordergrund, als bei den Griechen. Das am häufigsten verwendete Motiv ist das Akanthusblatt, das jedoch in seinen Formen bedeutend voller und üppiger behandelt wird und in der Häufung und Wiederholung der fortlaufenden Verschlingungen oft ermüdend wirkt (Fig. 57). Auch Eichenlaub, Lorbeerblätter, Efeu, Weinlaub, Palmen, Pinienzapfen u. dergl. werden verwendet und treten in Verbindung mit Blumengewinden, die oft zwischen Rinderschädeln aufgehängt werden. In den Wand- und Friesfüllungen entsteht ein sehr eigenartiges Ornament, die Groteske, gebildet aus einer launigen und phantastischen Verbindung von Menschen- und Tierformen mit Blatt- und Rankenwerk, Trophäen, Kandelaber-, Vasen-, Lampenformen u. dergl. in allen denkbaren Motiven (Fig. 58).*)

Fig. 58.
Fries aus Pompeji.

Die von den Griechen schon geübte Mosaiktechnik wird von den Römern zu höchster Vollendung gebracht; nicht nur geometrische Muster, sondern auch voll-

*) Den Namen „Grotesken" haben diese Wandmalereien von deren Fundort, den Grotten, erhalten, in denen man sie bei den Ausgrabungen der Titusthermen in Rom im 16. Jahrhundert vorfand. Raffael und seine Schüler waren von der

Digitized by Google

ständige Ornamente mit Blumen- und Tierformen, ja sogar Menschen- und Göttergestalten und ganze Gemälde wurden in verschiedenfarbigen Steinchen in Zementguß zusammengesetzt und für Böden, Wände und Gewölbe verwendet.

Die Plastik bleibt bei der wiederholt angedeuteten Veranlagung der Römer noch viel ausgesprochener, als die architektonische Formgebung, in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Griechen. Da ihr aber bei der Prunksucht und dem durch den verfeinerten Lebensgenuß gesteigerten Luxus die mannigfaltigsten Aufträge zu teil werden, so erlebt die griechische Kunst in Rom eine Nachblüte, aus der Werke von wunderbarer Vollendung hervorgehen, die jedoch stilistisch insofern eine allmähliche Abweichung von der hellenischen Auffassung verraten, als an Stelle der absolut schönheitsvollen Formvollendung ein beabsichtigter, oft überraschender Effekt getreten ist. (Der Farnesische Herakles von Glykon, der Flußgott Nil im Vatikan, die rossebändigenden Dios-

Fig. 59. Statue des Augustus.

Frische und dem Reiz derselben so entzückt, daß sie dieselben in den Loggien des Vatikans nachbildeten. Seit dieser Zeit ist die Groteske ein sehr beliebtes Motiv in der gesamten neueren Kunst.

Digitized by Google

turen von Monte Cavallo zu Rom, die schlafende Ariadne im Vatikan, ein Werk von hoher Anmut).

Eine neue, ganz auf römischer Auffassung beruhende Richtung erhält die Plastik auf dem Gebiete der Porträtbildnerei, die in den Statuen des Antinous im Vatikan, der Agrippina zu Neapel, der sogenannten Pudicitia im Vatikan, der Marmorstatue des Augustus (Fig. 59) und vielen Kaiserbüsten, oft unter Verwendung verschiedenfarbiger Steine, ganz Hervorragendes leistet (Fig. 60).

Auch der historischen Darstellung wird von den Römern ein ergiebiges Feld zugewiesen zur Verherrlichung der kriegerischen Triumphe der Imperatoren an den Triumphbogen und Ehrensäulen (die des Trajan und des Marcus Aurelius). Allein die Aufnahme dieses realistischen Zuges, der nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit strebt, bedeutet für die römische Plastik den Beginn des Niedergangs; in der Figurenhäufung, der gar zu starken Abstufung der Modellierung und Vertiefung des Hintergrundes tritt der Mangel einer edleren Idealität immer mehr hervor. Auch die Technik wird immer schlechter. So sinkt die römische Bildnerei schnell abwärts, und zur Zeit des Kaisers Theodosius I. (Ende des vierten Jahrhunderts n. Chr.) ist sie auf der Stufe einer völlig handwerksmäßigen Verwilderung angekommen.

Fig. 60.
Büste des Galba.

Die Malerei zeigt uns ganz denselben Entwicklungsgang aus der griechischen Kunst, wie die Plastik, und erreicht in der dekorativen Wandmalerei eine besondere Meisterschaft, von der uns in den im Jahre 79 n. Chr. verschütteten Städten Pompeji und Herkulaneum entzückende Beispiele erhalten sind. Hier hatte der prachtliebende römische

Digitized by Google

Geist einen malerischen Architekturstil geschaffen (Fig. 61), durch welchen die Wände in ein belebtes Spiel perspektivischer und oft phantastischer Scheinarchitektur aufgelöst sind, mit landschaftlichen oder figürlichen Kompositionen im Mittelfeld (Fig. 62), in äußerst farbenfroher Behandlung und einer Ornamentik, die, zwischen der griechischen und römischen stehend, mit dem zierlichen, von Akanthusblättern geschmückten Rankenwerk am meisten vorbildlich wurde für die italienische Renaissance (Fig. 58).

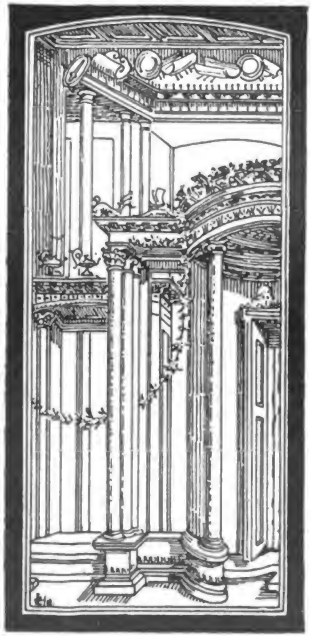


Fig. 61. Wandmalerei aus Pompeji.

Die meisten Wandmalereien wurden al fresco ausgeführt, d. i. durch Auftrag von Wasserfarben auf den noch nassen Kalkbewurf, wobei dieselben in den Verputz eindringen, welchem Umstande die große Frische und Dauerhaftigkeit der Gemälde zu verdanken ist.

In den **Kleinkünsten** betätigt sich der ebenso praktische wie prunkliebende Sinn der Römer in der glücklichsten Weise; ihre Geräte für den täglichen Gebrauch, namentlich die Bronzegegenstände wie Kandelaber, Lampen, Dreifüße (Ständer für Kessel, Opfergefäße u. dergl.), Koch-, Eß- und Trinkgeschirre, zeigen durchweg eine fein abgewogene, edle Gestaltung, welche die praktische Verwendbarkeit in keiner Weise beeinträchtigt (Fig. 63 und 64). Auch der Gemmen-

Digitized by Google

schnitt erfreut sich eifrigster Pflege. Die zierlichen Terracottafigürchen und großen Vasen aus Alabaster, Marmor, Granit und Porphyr mit dem reichen figürlichen Reliefschmuck erscheinen uns als selbständige Kunstwerke, deren Formenschönheit uns geradezu überrascht (Fig. 65).

Fig. 62. Wandgemälde aus Pompeji.

Die Epochen und die Denkmäler. Erst mit der Einverleibung Griechenlands entstehen die typisch-römischen Formen und jene großartigen Bauten für die praktischen Zwecke, denen nicht nur in der gediegenen und glänzenden Ausgestaltung, sondern auch in den grandiosen, bis dahin unerhörten Raumschöpfungen die Macht und die Größe des weltbeherrschenden Volkes aufgeprägt ist. Und dadurch, daß dieses Volk mit seinen Gesetzbüchern auch seinen Stil hinaustrug in die äußersten Provinzen des gewaltigen Reiches, schuf es demselben jene Weltstellung, die nicht nur für die Kunst der Völker des Abendlandes von grundlegender Bedeutung wurde, sondern auch einen bleibenden Einfluß erhielt auf die alten Kulturvölker des Orients.

Fig. 63. Römischer Tisch a. Marmor.

Digitized by Google

In der ersten Epoche, von der Einverleibung Griechenlands bis zur Kaiserzeit (146—31 v. Chr.), entstehen die spezifisch italienischen Tempel mit unverkennbar griechischen Details (Tempel der Fortuna virilis, ionischer Pseudoperipteros; die Vestatempel zu Tivoli und zu Rom, Rundtempel mit 18 korinthischen Säulen). Gleichzeitig erhält die römische Markt- und Gerichtshalle, die Basilika, ihre charakteristische Ausbildung. Dieselbe ist eine geräumige Halle von rechteckiger Grundform, deren Innenraum durch zwei Säulenreihen parallel zur Längsachse in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe eingeteilt wird. An der einen Schmalseite ist der Eingang mit Portikus (Vorhalle), an der andern in einer halbkreisförmigen Nische die erhöhte Tribuna für den Gerichtshof (vergl. S. 65).

Der zweiten Epoche (31 v. Chr. bis 180 n. Chr.), welche der römischen Kunst ihre Blütezeit bringt (31 v. Chr. bis 117 n. Chr.), gehören die Tempel des Vespasian, der Konkordia, die Basilika Julia auf dem Forum Romanum (Fig. 55) an, ferner die großartigen und glänzend ausgestatteten Bauwerke der römischen Kaiser: das Pantheon (Fig. 53 und 56), das Kolosseum (eine elliptische Arena, von trichterförmig aufsteigenden Sitzreihen und einem vierstöckigen Arkadenbau umgeben, 185 m lang und 48 m hoch), die zahlreichen Paläste, Theater, Thermen, Ehrensäulen, Triumphbogen, Prachttore usw., deren gewaltige Überreste uns heute noch mit bewunderndem Staunen erfüllen.*)

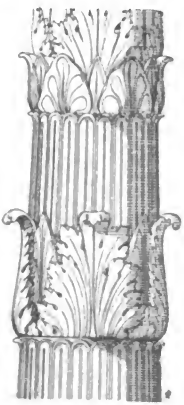


Fig. 64.
Teil eines römischen Kandelaberschaftes.

*) Über die römischen Theater und das römische Haus s. L. Bloch, Röm. Altertumskunde (Samml. Göschen).

Digitized by Google

Fig. 65. Römische Marmorvase.

Die dritte Epoche, Zeit des Niedergangs (180—395 n. Chr.), ist gekennzeichnet durch das wechselvolle Regiment der durch das Heer ein- und abgesetzten Imperatoren und den durch Gründung des Weltreichs geförderten Einfluß orientalischen Wesens. Die an und für sich so lebhafte Bautätigkeit vermehrt die zahlreich vorhandenen Thermen, Paläste, Basiliken u. dergl., verfällt aber in der Neigung für das äußerlich Pomphafte in ein willkürliches Formenspiel, welches immer mehr um sich greift und schließlich alle Merkmale des Verfalls in sich trägt. Nur in einer Beziehung entwickeln sich bemerkenswerte Neuerungen, dem Arkadenbau auf freitragenden Säulen in den Basiliken und der weiteren Ausgestaltung des Kuppelbaues. Diese Neuerungen aber in bedeutsamer Weise fortzubilden, dazu sind die nunmehr in die Kunstgeschichte eintretenden nordischen Völker berufen.

Der altchristliche und byzantinische Stil.

In der Zeit, in welcher das weltbeherrschende Rom, unter den Cäsaren auf der obersten Stufe der klassischen Kunstblüte angelangt, im Bewußtsein eigner Kraft und geistiger Überlegenheit über alle bisherigen Kultur-Nationen der Welt die großartigsten architektonischen Gedanken in wahrhaft staunenerregenden Bauwerken zum Ausdruck bringt und die römischen Baukünstler die heimischen Formen hinaustragen, soweit die römischen Legionen vordringen, entwickeln sich in aller Stille im Zentrum des großen Reiches

Digitized by Google

die Uranfänge einer völlig neuen Kunst, die zwar noch zu bescheiden sind, um neben den prunkvollen Kaiserpaläſten in Betracht gezogen zu werden, aber als Grundlage der gesamten späteren Kirchenbaukunst, die über ein Jahrtausend zum Gipfelpunkt der architektonischen Tätigkeit wird, wichtig genug erscheinen, um auch hier wenigstens kurz betrachtet zu werden. Es ist dieses die mit dem Eindringen des Christentums allmählich sich bahnbrechende „altchristliche Kirchenbaukunst", welche zunächst die römischen Formen unmittelbar verwendet, dieselben aber bald mit neuem Inhalt erfüllt und, nachdem das Christentum zur staatlichen Anerkennung gelangt ist (unter Konstantin d. G. i. J. 313), nach und nach feste Normen gewinnt, die die Übergangsstufe bilden zu der im 10. Jahrhundert beginnenden mittelalterlichen Kunst.

Das Christentum gab der Baukunst schon von vornherein eine wesentlich andere Richtung: Bisher sollte das Haus für die Gottesverehrung, der Tempel, nur die körperliche Gegenwart der Gottheit darstellen; er erhielt daher lediglich im Äußern und an den Vorhallen künstlerischen Schmuck; nunmehr wird derselbe zum Versammlungsort der andächtigen Gemeinde, die ihr Gebet zum Himmel richtet; es mußte also auf die Architektur des Innern das Hauptgewicht gelegt werden. Die Grundzüge derselben zeigen sich schon in den Wand- und Deckenmalereien der Katakomben, jener unterirdischen Gänge und Höhlen, die den ersten Christen als Begräbnisstätten dienten, und in denen auch die ersten Gottesdienste abgehalten wurden. Später, als ein Verbergen der religiösen Übungen nicht mehr notwendig war, wählte man hierfür das Atrium und den Versammlungssaal in den Häusern der christenfreundlichen Großen und schließlich die noch geräumigere römische Gerichts- und Markthalle,

Digitized by Google

die **Basilika** (s. S. 62), deren Raumanlage im allgemeinen den Bedürfnissen des christlichen Kultus entsprach, so daß sie schließlich zum Vorbild wurde für die ersten christlichen Kirchen. Dieselbe enthält (Fig. 66) einen rechteckigen, von Säulenhallen umstellten Hauptraum, der an der einen Schmalseite den Eingang mit Portikus erhält, an der andern einen halbrunden Ausbau, Apsis, Tribuna, Koncha oder Exedra genannt. Bei den Neubauten teilte man den Raum der Länge nach durch Säulenstellungen in ein breiteres Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe ein, gab denselben wo möglich die Richtung von Westen nach Osten und bildete die in der Achse des Mittelschiffes gegen Osten liegende Apsis als Altartribüne besonders aus. Auch die Seitenschiffe ließ man bisweilen in Apsiden endigen (Fig. 67). Das Mittelschiff führte man bedeutend höher als die Seitenschiffe empor und legte über diesen Fenster an (Fig. 67). Die Apsis wird halbkugelförmig überwölbt; der übrige innere Raum erhält eine flache, oft in Felder (Kassetten) eingeteilte Holzdecke oder ein einfaches Holzdach mit im Innern sichtbaren, farbig verzierten Sparren. Später erstrebte man eine bedeutende Erweiterung des Innenraumes durch Einschiebung eines Querschiffs in der Breite und Höhe des Mittelschiffs zwischen Langhaus und Apsis (Fig. 68), welches die erhabene Bedeutung des Sanktuariums wirksam hervorhebt und zugleich die Form des lateinischen Kreuzes auch im Grundriß ausprägt. Der Abschluß des Langhauses

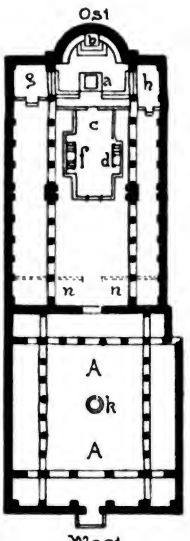


Fig. 66.
Grundriß der Basilika San Clemente in Rom.

Digitized by Google

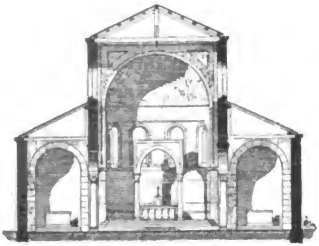


Fig. 67. Querschnitt der Basilika zu Parenzo.

von dem Querschiff wird alsdann durch den auf mächtigen Säulen ruhenden Triumphbogen gebildet. Größere Basiliken erhalten vier Seitenschiffe (St. Paul fuori le Mura in Rom Fig. 68 u. a.). Das Bestreben, die Basiliken über den Gräbern der Märtyrer zu erbauen, führte zur Anlage einer unterirdischen Gruftkirche, der Krypta, die später in der romanischen Epoche oft reich ausgebildet wird. Über derselben wird der Altar errichtet, ein Tisch (mensa) mit Reliquien von Heiligen unter einem von Säulen getragenen Baldachin (ciborium), für die Abhaltung der heiligen Messe und zur Aufnahme des Allerheiligsten.

Die **innere Anordnung** geht aus dem Grundriß Fig. 66 hervor, in welchem der durch Schranken vom Laienschiff getrennte Raum b c das Presbyterium darstellt, darin a der Altar, b der erhöhte Bischofssitz (Kathedra), c der Raum für die chorsingende Geistlichkeit, der auch dann den Namen Chor erhielt, zu beiden Seiten Ambonen, Kanzeln, die südliche d für die Ablesung der Epistel (daher der Name Epistelseite), die nördliche f für die Ablesung der Evangelien (Evangelienseite). Der Raum g, das Matronäum, war für die Frauen der vornehmen Stände, h, das Senatorium, für die Männer bestimmt, während die davor liegenden Seitenschiffe den übrigen Frauen

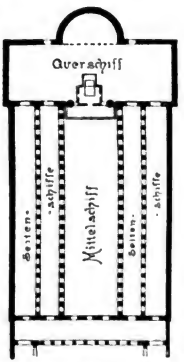


Fig. 68. Grundriß der Basilika St. Paul vor Rom. (IV. Jahrh.)

Digitized by Google

bezw. Männern eingeräumt waren. Die Katechumenen und Büßenden durften den eigentlichen Gemeinderaum nicht betreten, sondern blieben in dem Vorraum, Narthex, beim Eingang. Vor diesem lag der von Säulenhallen umschlossene Vorhof, Atrium (A), mit dem Reinigungsbrunnen (Kantharus) im Mittelpunkte (k).

Türme hatten diese Basiliken nicht; ein Glockenturm (Kampanile) wurde später außerhalb des Gebäudes ohne

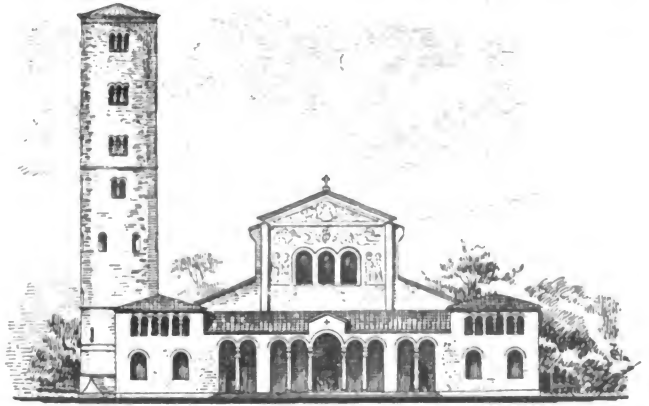


Fig. 69. Westansicht der Basilika San Apollinare b. Ravenna (504 n. Chr.).

Zusammenhang mit diesem errichtet (Fig. 69). Die **Architekturdetails** lehnen sich unmittelbar an die römischen Formen an; die langen Schiffswände erhalten zunächst den römischen Architrav mit Gesims; später werden die Säulen durch die charakteristischen Rundbogen verbunden (Fig. 70), mit denen auch die Fenster abgeschlossen sind (Fig. 67 und 69). Die **Bildnerei** tritt ganz in den Hintergrund; die **Malerei** dagegen erhält ausgiebige Verwendung an den fast ganz mit biblischen Darstellungen geschmückten Wänden (Fig. 70). Die

Digitized by Google

unter dem Einfluß der Moſaiktechnik ſteif und ſchematiſch gezeichneten, aber mit lebhaften Farben gemalten Figuren treten auf dem die altchriſtliche Kunſt kennzeichnenden Goldgrunde lebhaft hervor. Dazu kommen noch ſymboliſche Darſtellungen, Kreuz, Lamm, Weinſtock, Tierformen, als Andeutung des Geheimnisvollen und Rätſelhaften der chriſtlichen Lehre, zum Teil als unmittelbare Darſtellung bibliſcher Gleichniſſe. Dieſelben zeigen ſich auch im Ornament (Fig. 71), das durch das Monogramm Chriſti, gebildet aus I und XP, den griechiſchen Anfangsbuchſtaben des Namens Jeſus Chriſtus *I(ησοῦς) Χρ(ιστός)*, oft unter Beifügung des *α* (Alpha) und *ω* (Omega), eine neue Zutat erhält, im übrigen aber noch ganz im Entwicklungsſtadium liegt.

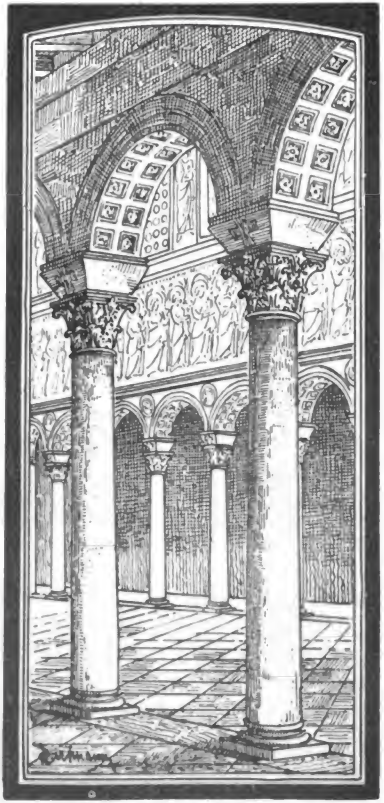


Fig. 70. Innenanſicht der Baſilika San Apollinare b. Ravenna.

Das Äußere der altchriſtlichen Baſilika (Fig. 69) offenbart

Digitized by Google

durch die schmucklose Einfachheit einen stillen, heiligen Ernst.

Mit der Teilung des großen römischen Reiches in ein west- und oströmisches (i. J. 395) und der Verlegung der

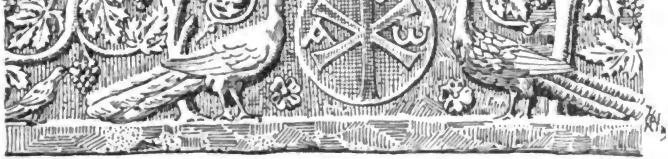


Fig. 71. Altchristl. Ornament (aus Classe bei Ravenna).

Hauptresidenz nach dem von Konstantin d. Gr. an Stelle des alten Byzanz gegründeten Konstantinopel wird diese Stadt zum Ausgangspunkt einer neuen Kunstrichtung, die man allgemein die **byzantinische** nennt. Die Zustände, welche diese Kunstrichtung ins Leben riefen, sind gekennzeichnet durch das an römischen Traditionen zunächst festhaltende, aber an überwiegend orientalischen Einflüssen verweichlichende Hofleben, welches zwar einen üppigen, pomphaften Kultus entfaltet, schließlich aber durch das Festhalten am Formenwesen zu völliger Erstarrung führt. Die byzantinische Baukunst äußert sich in einer Fortentwicklung des römischen Kuppelbaues über einem kreisrunden,

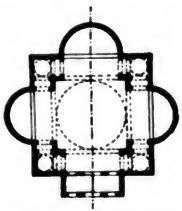


Fig. 72. Grundriß-Schema der byzant. Kirche.

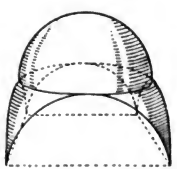


Fig. 73. Schema der byzant. Kuppelwölbung.

Digitized by Google

quadratischen oder polygonalen Grundriß, der in den Grabkapellen und Baptisterien (Taufkapellen) seine Grundform zeigt; sie ist also charakterisiert durch den **Zentralbau.** Über einem meist quadratischen Raum erhebt sich, von vier mächtigen, durch gewaltige Bogen untereinander verbundenen Pfeilern getragen, eine Hauptkuppel, ruhend auf einem kreisrunden Gesimskranz, zu welchem die Ecken durch sphärische Gewölbezwickel (Pendentifs) überführt sind (Fig. 73 und 75). An die vier offenen Bogen schließen sich mit Tonnengewölben überdeckte Seitenabteilungen an, so daß der innere Raum im Grundriß die Form des gleicharmigen griechischen Kreuzes bildet (Fig. 72). Eine Hauptachse ist markiert durch die Vorhalle und den Haupteingang mit Portikus und die gegenüberliegende Altar-

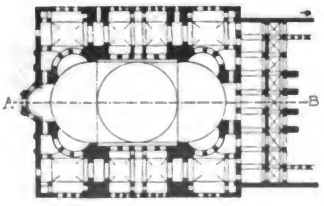


Fig. 74. Grundriß der Sophienkirche zu Konstantinopel.

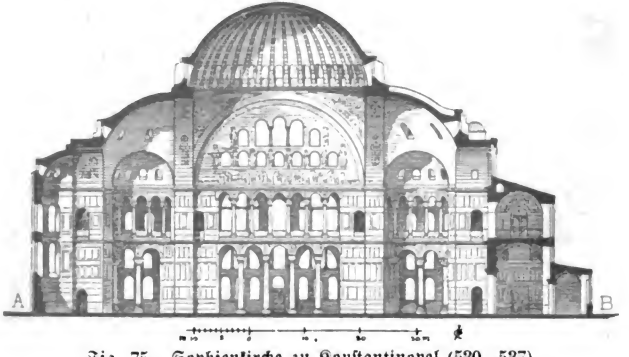


Fig. 75. Sophienkirche zu Konstantinopel (530—537). (Längenschnitt A-B vom Grundriß Fig. 74).

Digitized by Google

tribüne. Zwei weitere Tribünen bilden die Endigungen der beiden andern Seitenabteilungen. Durch Anordnung von Eckräumen mit kleinen Kuppeln vervollständigt sich wieder im Äußern die quadratische Grundform. Einen besonderen Triumph feiert die byzantinische Kunst in der 530—537 unter Kaiser Justinian erbauten, in konstruktiver wie dekorativer Hinsicht gleich interessanten Sophienkirche zu Konstantinopel (Fig. 74 u. 75), welche eine Annäherung an das System der Basilika dadurch erreicht, daß unter die zur Hauptachse parallelen Bögen zierlich gehaltene Säulenarkaden in mehreren Geschossen übereinandergestellt sind, wodurch gewissermaßen zwei Schiffswände entstehen, die den Gesamtraum in ein Hauptschiff und zwei Querschiffe einteilen.

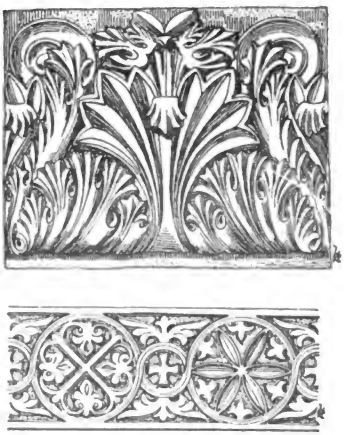


Fig. 76. Byzantin. Ornamente von der Sophienkirche in Konstantinopel.

Die Details zeigen eine Übernahme der griechischen und römischen Formen, die aber an Schärfe der Profilierung und Ausladung der Gesimse immer mehr verlieren. Auch das Ornament zeigt eine allmähliche Umwandlung aus dem griechischen und römischen Akanthusblatt, bis es nach und nach zum geometrischen Flächenmuster herabsinkt (Fig. 76). Eine Eigentümlichkeit bildet sich an den Säulenkapitälen aus, indem eine unmittelbare Erweiterung der kreisrunden Unterfläche auf die quadratische Oberfläche stattfindet (siehe Fig. 77). Auf denselben ruht ein Kämpfer von der Form

Digitized by Google

eines nach oben sich erweiternden Pyramidenstumpfes. Diese Kapitälform ist an den altchristlichen Kirchenbauten in der Nebenresidenz Ravenna besonders charakteristisch durchgebildet.

Fig. 77. Byzant. altchristliches Kapitäl von Ravenna (530).

Das Innere der byzantinischen Kirche ist äußerst prunkvoll mit kostbaren Marmorplatten, Mosaiken und edlen Steinsorten und Malereien auf Goldgrund ausgestattet. Das Äußere ist im ganzen durch die Kuppeln und meist ebenen Terrassen als Decken charakterisiert; die Halbkreislinie (Kreissegment) tritt als freier Abschluß der Außenwände neu in die Erscheinung (Fig. 78).

Die byzantinische Kirchenbaukunst übte im 6., 7. und 8. Jahrhundert starken Einfluß aus auf die Bauwerke in Venedig, Ravenna, der Lombardei, Südfrankreich, Sizilien, ja selbst in Deutschland (Münster zu Aachen, erbaut 796 bis 804 von Karl d. Gr.), ist aber heute nur noch in den Ländern der

Fig. 78. Theotokoskirche zu Konstantinopel.

Digitized by Google

griechischen Kirche im allgemeinen maßgebend. In Rußland erhält der byzantinische Stil durch asiatische Einflüsse ein eigentümliches Gepräge, das hauptsächlich durch die Häufung phantastischer Kirchenkuppeln charakterisiert ist (Fig. 79) und in der Holzarchitektur manche interessante Bildungen aufweist, jedoch im allgemeinen zu keiner künstlerischen Bedeutung gelangt ist. Im Norden Italiens, insbesondere in Ravenna, geht aber aus dem gewaltigen Ringen der kraftvollen nordischen Völker mit den römischen, altchristlichen und byzantinischen Überlieferungen gegen Ende des Jahrtausends eine neue Stilrichtung hervor, die wir später als die romanische kennen lernen.

Kirchen-Kuppeln aus Jaroslaw.

Fig. 79.

Der Stil des Islam.

Als 600 Jahre nach Christus Mohammed die nomadischen Stämme Arabiens zu einem mächtigen Volke vereinigte, das seine Religion mit erstaunlicher Schnelligkeit im Morgenlande ausbreitete und schließlich ein Reich beherrschte, größer als das Alexanders des Großen und der römischen Cäsaren, da begann mit der neuen Lehre und Kulturanschauung auch ein neuer Kunststil sich zu entwickeln, der nicht ohne Einfluß auf die abendländischen christlichen Bauwerke geblieben ist, sich rasch und eigentümlich ausbildete und deshalb auch hier besonderes Interesse bietet. Die Entfaltung desselben knüpft

Digitized by Google

sich an die Bauten für die religiösen Bedürfnisse, die Moscheen, die in ihrer Anlage und Ausstattung vielfach an das christliche Gotteshaus erinnern.

Eine typische Grundrißform hat sich für die Moscheen nicht ausgebildet; immer aber findet sich ein quadratischer Vorhof mit dem Reinigungsbrunnen, eine geräumige Halle für die Betenden (Mihrab) und, an dieselbe anschließend, ein besonders heiliger, nischen- oder kapellenartiger Raum, der Kiblah, für die Aufbewahrung des Koran. Derselbe ist mit der Hauptachse des Gebäudes immer gegen Mekka gerichtet. Schlanke Türmchen, die Minarets, von denen aus der Muezzin die Gebetsstunden verkündet, vervollständigen die Anlage (Fig. 80).*)

Fig. 80. Minaret zu Delhi.

In der innern Raumentwicklung konnte die Baukunst des Islam bei dem unsteten Sinn der Nomadenvölker eine konstruktive Fortbildung nicht gewinnen; dagegen führte der ausgesprochene schöpferische Formensinn und die reiche orientalische Phantasie der Araber zu höchst originellen, hauptsächlich dekorativen Bildungen. Aus dem römischen Rundbogen entstehen der überhöhte Rundbogen, der Spitz-, Hufeisen-, Kiel-, Kleeblatt- und Zackenbogen (Fig. 81). Dieselben sind geradezu willkürlich neben- und übereinander angeordnet. Die Bogen ruhen auf dünnen

*) Die Anordnung folgt entweder dem byzantinischen Zentralbau oder, namentlich im Abendlande, der altchristlichen Basilika unter Verwendung von vielen gleichhohen Schiffen; der Mihrab ist fast immer mit einer prächtig ausgebildeten Kuppel überwölbt.

Digitized by Google

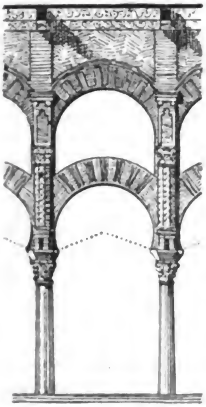


Fig. 81a.
Arkadenwand von Cordova.

(an die Zeltstangen der Wüstenbewohner erinnernden) Säulen (Fig. 81 u. 86) mit einer aus mehreren Ringen gebildeten Basis, oft auch ohne jede Fußung und mit hohem vielgestaltigen Kapitäl, von dem Fig. 82 und 83 oft wiederkehrende Formen darstellen. Der Hufeisenbogen verlangt eine starke Ausladung des Abakus oder die Anordnung eines besonderen Kämpfers. Auf demselben stehen bisweilen Wandpfeiler, die wieder andersgebildete Bogen tragen, und zwischen beiden sind, gewissermaßen zur Übertragung des ornamentalen Prinzips auch auf die Wandflächen im großen, Zierbogen eingeschoben, so daß ein wunderbar üppiger Arkadenbau entsteht (Fig. 81).

Diese Arkadenwände tragen die Überdeckung, für welche die altchristliche Holzdecke neben der byzantinischen Kuppel verwendet wird. Ganz neu erscheint das der islamitischen Kunst ausschließlich angehörende und sie am deutlichsten charakterisierende Sta-

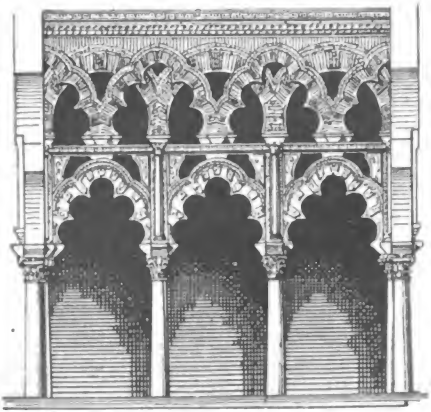


Fig. 81 b. Arkadenwand von Cordova.

Digitized by Google

laktitengewölbe, eine An- und Übereinanderreihung kleiner Kuppel- und Gewölbezwickelchen mit zum Teil herabhängenden Spitzen als künstliche Nachbildung der Tropfsteingrotten (in der Regel konstruiert aus Holz und Stuck, an Balken oder Kuppeln befestigt, Fig. 84).

Dadurch, daß alle kräftigen architektonischen Gliederungen vermieden sind, wird das Äußere einfach und nüchtern, um so reicher aber das Innere. Die sämtlichen Wandflächen erscheinen in überaus prunkvollen, farbenprächtigen Wandverzierungen wie von reich durchwirkten Teppichen verhängt; durch friesartige Bänder erhalten dieselben Einteilung, Umrahmung und Abschluß. Die Verzierungen selbst sind entweder ganz flache Reliefs oder nur gemalt. In der Komposition derselben, in der Ornamentation, entwickeln die Araber eine geradezu unerschöpfliche Phantasie. Außer rein geometrischen Flächenmustern verwenden sie als Motive für ihre Ornamente, Arabesken genannt, hauptsächlich Farnkräuter, Pinienzapfen, Granatäpfel und Schlingpflanzen, die stets sehr streng stilisiert und schematisiert auf schwanken, rankenartigen Stielen sich nach allen Richtungen hin durchkreuzen und überdecken und als zusammenhängende Pflanzenverschlingungen das geometrische Grundnetz in äußerst sinniger und peinlich abgewogener Weise durchziehen, jedes Zwickelchen sorgfältig ausfüllend

Fig. 82. Maurisches Kapitäl (Alhambra).

Fig. 83. Stalaktiten-Kapitäl (aus Kairo).

Digitized by Google

(Fig. 85). Dazu treten noch, der Symbolik der mohammedanischen Lehre entsprechend, die Schriftzüge der kufischen und später der Kursivschrift, die als kühn umgearbeitete ornamentale Elemente namentlich auf den Einfassungen der Felder und als Füllungsmotive Verwendung finden. Immer steht der von den Ornamenten bedeckte Flächenraum in vollkommenstem Ebenmaß zur Grundfläche; nirgends findet sich eine leere und nirgends eine überladene Stelle. Dabei sind die Massen äußerst geschickt auf der Fläche verteilt, so daß auf den ersten Blick die Hauptzüge, wenn man näher tritt, die Einzelformen, und erst bei genauerer Besichtigung die Feinheiten und zarte Ausführung dieser wunderlichen Ornamentverschlingungen zur Erscheinung kommen. Dadurch wird in Verbindung mit dem leuchtenden, meist in Gold und sehr satten Farbentönen gehaltenen Kolorit eine geradezu blendende, zauberhafte Wirkung erzielt, die in Bezug auf Pracht und Reichtum in der Flächendekoration von keiner andern Kunstepoche erreicht wird.

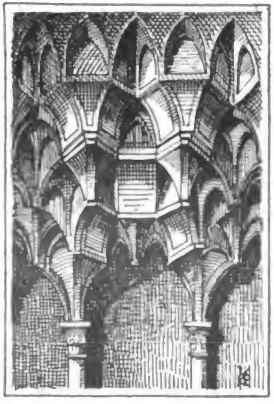


Fig. 84. Stalaktitengewölbe.

Auch das Kunstgewerbe erfreute sich überall da, wo die Mauren zur Herrschaft gelangten, eifriger Pflege; insbesondere wurde die Tonbearbeitung (Majolika), Seidenweberei und Waffenschmiedekunst zu hoher Blüte gebracht.

Da die islamitische Kunst nicht eine aus sich organisch herausentwickelte, sondern mehr eine im dekorativen Gebiet sich bewegende, schmuckreiche und glänzende Bauweise darstellt, die die vorhandenen Bauformen hauptsächlich im Innern um-

Digitized by Google

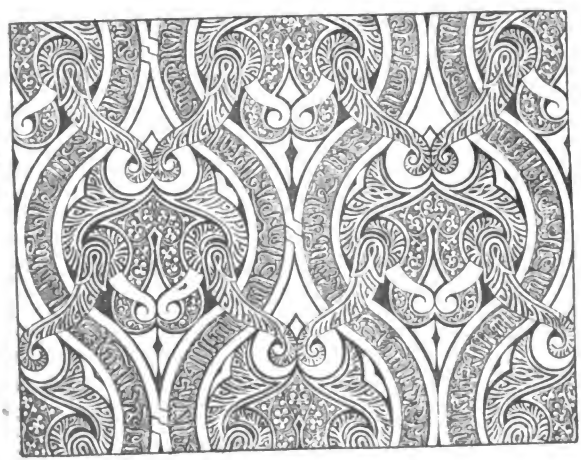


Fig. 85. Maurische Ornamente.

Digitized by Google

gestaltet, zeigt sie in den verschiedenen Ländern einen verschiedenen Charakter. In Arabien, Palästina und Syrien kennzeichnen die Bauwerke noch das frühere Stadium maurischer Kunst; in Ägypten tragen sie in der strengeren, monumentaleren und großartigeren Anlage und Ausgestaltung, namentlich der Bauten in Kairo, das Gepräge des ernsten

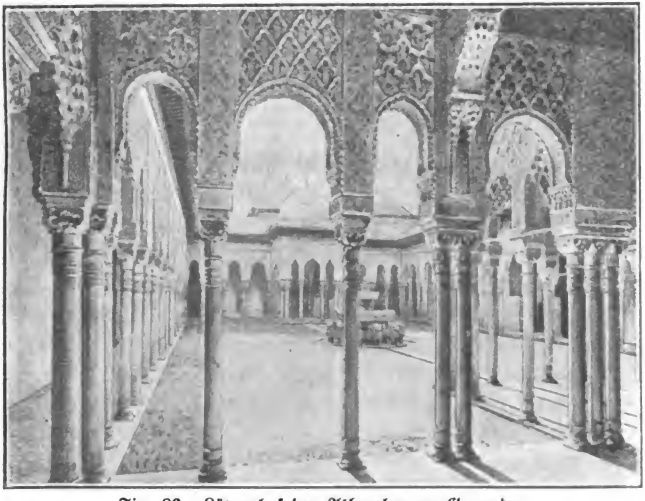


Fig. 86. Löwenhof der Alhambra zu Granada.

ägyptischen Volksgeistes. In Spanien aber, wo sich unter der Herrschaft der Araber (vom 8. bis 15. Jahrhundert) eine hohe Kultur entwickelt, steigert sich bei dem romantischen Sinn des Volkes und durch die Berührung mit dem abendländischen Rittertum die maurische Kunst in den Bauten der Residenz Cordova zu einer unvergleichlichen, märchenhaften Pracht, die in der im 13. und 14. Jahrhundert erbauten Alhambra (Fürstenpalais) zu Granada (Fig. 86), einem der

Digitized by Google

größten Bauwunder der Welt, ihren höchsten Glanzpunkt erreicht. Persien entwickelt schon im achten Jahrhundert (unter den Abbassiden, besonders unter Harun al Raschid) eine rege Bautätigkeit, die später, im 16. Jahrhundert, zu Ispahan zu besonderer Bedeutung gelangt. Eine eigenartige Fortbildung erhält die maurische Kunst im 13. und 14. Jahrhundert in Indien durch Aufnahme des konstruktiven Prinzips, reichen und monumental gehaltenen Fassadenbaues und figürlichen Schmuckes in das Ornament. Eine Reihe ganz hervorragender Prachtbauten zu Delhi und Agra verdanken derselben ihre Entstehung. In Europa bezeichnet die Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) und die Gründung eines mohammedanischen Reiches in der Türkei einen Wendepunkt in der ebenso reichen wie vielgestaltigen maurischen Kultur. Die byzantinischen Kirchen (auch die Sophienkirche) wurden zu Moscheen umgewandelt und bleiben für die ferneren Bauten vorbildlich. Die reiche orientalische Ausschmückung mit leuchtenden Arabesken, im Äußern die Form des mit einer imposanten Kuppel überspannten, von schlanken Minarets zierlich flankierten Zentralbaues geben fortan die Hauptsignatur des islamitischen Gotteshauses.

Der romanische Stil.

Als das alte römische Reich seiner Auflösung entgegenging, da kam mit ihm auch die einst so blühende römische Kunst zu Fall. Der Fall der antiken Welt bedeutet aber nicht den Untergang eines einzelnen Volkes, sondern den Sturz einer ganzen Weltanschauung. Das Leben bedurfte eines neuen Fundaments, einer neuen Grundlage, und da trat das Christentum ein, die ungeheure Lücke im geistigen

Digitized by Google

Bewußtsein auszufüllen, und deshalb mußte mit dem Christentum eine neue Zeit in das gesamte Kulturleben kommen und als künstlerische Sprache eine Anschauung, ein Stil entstehen, der schließlich mit dem alten so gut wie nichts mehr gemein hatte.

Allein diese Entwicklung konnte nur sehr langsam vor sich gehen. Zwar war Karl der Große, der auf den Trümmern des alten weströmischen Reiches ein neues Frankenreich errichtete, welches fast das gesamte Abendland vom Mittelländischen Meer bis zur Nordsee, vom Atlantischen Ozean bis Ungarn umfaßte, eifrig bestrebt, Kunst und Wissenschaft zu pflegen, die Reste antiker Kultur zu sammeln und mit neuem Inhalte zu erfüllen. Allein er konnte nur die Bautätigkeit an und für sich in seinen Palast-, Kloster- und Kirchenbauten zu einer gewissen Blüte bringen, aber keine vollständig neue Kunstrichtung gewinnen, da er seine Kunst unmittelbar aus den antiken Formen heraus entwickelte, die in dem Herzen seines Reiches, in Germanien, nicht dauernd zur Geltung kommen konnten; denn für die Deutschen bildeten diese eine fremde, angenommene Sache, die mit der Ursprünglichkeit und Frische ihrer Kraft nicht in Einklang zu bringen war. Dazu kam, daß die christlichen Anschauungen noch zu sehr mit den heidnischen Überlieferungen zu kämpfen hatten, so daß auch das Christentum bei den einzelnen sehr ungleichartigen Nationalitäten des großen Reiches nur sehr langsam festen Fuß fassen konnte. Es hat fast 200 Jahre gedauert, bis der von Karl dem Großen gestreute Samen seine Früchte zeitigen konnte, als nach einer Zeit wilder Verwirrung und Kämpfe neue Staaten sich gebildet hatten und das Reich in den glanzvollen Zeiten der sächsischen Kaiser eine innere Festigkeit und einen Höhepunkt der Macht erlangte, wie er später nicht wieder erreicht wurde. Durch das Christentum, welches das ganze Leben mit einer völlig

Digitized by Google

neuen, von dem Altertum grundverschiedenen Auffassung durchdrang, traten alle Nationen in ein gemeinsames Verhältnis gleichartiger Kulturtätigkeit, die sich in Sitte und Kunstform lebenskräftig ausgestaltete und jene Epoche begründete, die wir die romanische nennen. Man folgte bei dieser Benennung dem Beispiel der Sprachwissenschaft, die ja auch jene Sprachen als die „romanischen" bezeichnet, welche sich aus der römischen entwickelt haben. Wenn auch die Anfänge dieser romanischen Kunst, die hauptsächlich in den nordischen Ländern, namentlich in Deutschland zur vollen Entfaltung gelangt, auf eine frühe Zeit zurückreichen und ihre Grundtypen schon in den Bauten der Ostgoten, Langobarden und Merowinger gefunden werden, so sind die Bauweisen dieser Völker und der Karolinger doch nur als Vorstufen zu betrachten. Erst um das Jahr 1000 n. Chr. etwa zeigt sich ein energischer Trieb nach gänzlich neuer Umgestaltung der römischen Bauformen und völligem Bruch mit den römischen Überlieferungen, so daß wir auf diese Zeit den Beginn der romanischen Bauperiode festsetzen können. Von dieser Zeit an wird die Kunst fast ausschließlich eine kirchliche, nicht nur deshalb, weil sie in erster Reihe berufen war, die Stätten des Gottesdienstes zu schmücken, sondern auch deshalb, weil die Klöster die Heimstätten der Kunst wurden und die Künstler aus dem Laienstande sich den geistlichen Genossenschaften anschlossen, bei denen allein in stürmischen Zeiten die Künste Schutz und Pflege fanden. Die bedeutsamste Umänderung der altchristlichen Kunst zeigt sich in der

Grundrißentwicklung. Man verließ die rechteckige Grundform der altchristlichen Basilika und gab dem Grundriß die Form eines lateinischen Kreuzes, dessen Längsachse die Richtung von Westen nach Osten erhielt. Die Anordnung dieser Kreuzform geschah in der Weise, daß man zunächst

Digitized by Google

nach der Breite, die das Hauptschiff erhalten sollte, einen Raum mit quadratischer Grundfläche anlegte, die Vierung, durch welche die Mitte des Gebäudes bestimmt wird; drei solche Quadrate wurden alsdann gegen Westen, je eines gegen Norden und Süden und eines gegen Osten angelegt. Dieses letztere Quadrat schloß alsdann in einem Halbkreis, der Apsis (s. Fig. 87). Die drei gegen Westen gerichteten Quadrate bestimmen alsdann den Raum für das Mittelschiff, die von Norden nach Süden gerichteten das Querschiff und das gegen Osten gerichtete mit der Apsis den Chor, welcher den Hochaltar aufnehmen soll. Die Durchkreuzung von Mittelschiff und Querschiff, die nicht nur gleiche Breite, sondern auch gleiche Höhe erhalten, wird durch eine Kuppel über der Vierung deutlich ausgesprochen. Der innere Raum der Kirche wird noch durch die beiden Seitenschiffe (Abseiten) erweitert, die zu beiden Seiten des Mittelschiffes angeordnet sind und die halbe Breite und Höhe desselben erhalten, getrennt von diesem durch je eine Säulen- oder Pfeilerreihe. Das Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe bilden zusammen das Langhaus.

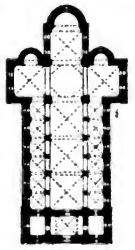


Fig. 87. Roman. Normalgrundriß (Kirche zu Hecklingen).

Bei den größeren romanischen Kirchen wurde der Raum unter dem Chor und dem Querschiff überwölbt auf zwei Säulen- oder Pfeilerreihen mit Apsis gegen Osten und so eine Unterkirche oder Gruftkirche, die Krypta, erstellt, als Ruhestätte für die Bischöfe, Äbte und Stifter. Dieselbe erhielt durch Treppen von den Seitenschiffen oder dem Querschiff aus ihren Zugang. Der Chor wurde dadurch um mehrere Stufen erhöht und erhielt den Namen hoher Chor oder Presbyterium, d. i. Raum für die Geistlichkeit, der von dem für die Laien be-

Digitized by Google

stimmten Raum durch die Treppenanlage getrennt ward (Fig. 88).

Bei dieser Grundform für die romanischen Basiliken blieb man jedoch nicht stehen; man bildete dieselbe nach und nach weiter und schließlich ungewöhnlich reich aus. Man ließ z. B. auch die Seitenschiffe in Apsiden endigen, setzte dieselben auf den Ostseiten des Querschiffs fort (Nebenchöre) und umgab den ganzen Chor mit einem äußerst wirkungsvollen Kapellenkranz. Ferner ordnete man auch oft zwei Querschiffe und Chöre an mit Apsiden oder errichtete an der Westseite des Langhauses eine Vorhalle, das sogenannte Paradies (Fig. 88).

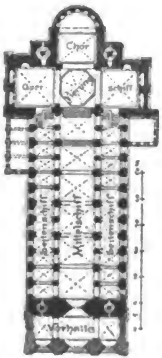


Fig. 88. Grundriß des Doms zu Speier.

Eine besonders wichtige Neuerung bildet noch die Einfügung der Türme in den Organismus des Baues. Außer dem meist achteckigen Kuppelturm über der Vierung erheben sich an der Westseite des Langhauses als Abschluß der Seitenschiffe zwei hohe Türme, die West- oder Glockentürme, häufig auch zu beiden Seiten des Chors in den Ecken des Querschiffs zwei kleinere Osttürme. Diese Türme haben meist quadratische Grundform, die oben oft in ein Achteck übergeht; bei einigen Kirchen (z. B. dem Dom in Worms) sind sie rund (Fig. 92 und 94).

Die innere Raumentwicklung lehnt sich zunächst an die der Basilika an. Als Träger der die Seitenschiffe von dem Mittelschiff trennenden Arkaden verwendete man nicht mehr ausschließlich Säulen, sondern auch Pfeiler, manchmal Säulen und Pfeiler abwechselnd. Um das Himmelanstrebende durch ausgesprochenere Wirkung nach oben besser zu betonen, vermied man allmählich die flache Holz-

Digitized by Google

decke der Basilika und setzte an deren Stelle die gewölbten Decken, durch welche die flache Decke zunächst (der leichteren Ausführbarkeit wegen) in den Seitenschiffen und im Chor, zuletzt auch im Quer- und Mittelschiff verdrängt wurde. Diese Überwölbung beginnt in der Mitte des elften Jahrhunderts. Mit ihr fängt auch der Pfeiler an, reicher gegliedert zu werden; man führte die Hauptpfeiler hinauf bis zur Fußlinie des Deckengewölbes und setzte auch über diese hinaus die Bewegung fort, indem man die Gewölbe selbst mit pfeilerartig vorspringenden Verstärkungen versah, den Gewölbegurten (Fig. 89 u. 90). Auf diese Weise wurden zunächst die einander gegenüberliegenden Pfeiler durch Bögen verbunden, welche quer zur Längsachse des Gebäudes stehen und Quergurten genannt werden. Durch diese wurde auch im Mittelschiff die quadratische Einteilung der Grundrißfläche auf die Decke übertragen. Auch der Länge nach verband man die Pfeiler untereinander durch die an den Wänden hinlaufenden Längengurten (Fig. 89 und 91). Um dem konstruktiven Prinzip noch weiter zu folgen, verband man später die Pfeiler auch noch in der Richtung der Diagonalen der quadratischen Grundflächen durch schwächere Gurten, die Gewölberippen, die sich in der Mitte kreuzen und davon den Namen Kreuzrippen erhielten (s. Fig. 91). Zwischen die Rippen und Gurten wurden alsdann die Gewölbekappen (Gewölbefelder)

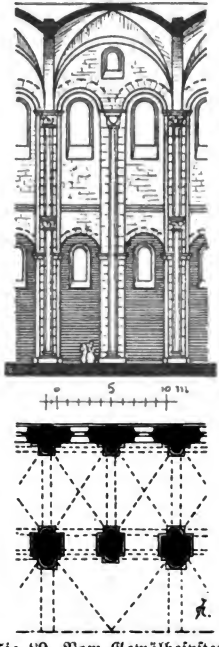


Fig. 89. Rom. Gewölbesystem (vom Dom zu Speier).

Digitized by Google

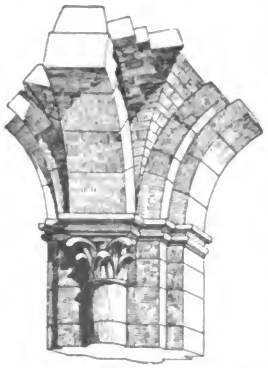


Fig. 90. Rom. Gewölbebildung.

eingesetzt. Die Art dieser **Einwölbung** nennt man **Kreuzgewölbe**.

Die Gewölbe mit **Kreuzrippen** gehören der zweiten Hälfte der romanischen Bauperiode an; bei den früheren Bauwerken dieser Epoche, z. B. dem Dom zu Speier, schneiden sich die Gewölbekappen in scharfen Kanten, den Gratlinien, weshalb diese Kreuzgewölbe **Gratgewölbe**, jene **Rippengewölbe** genannt werden (vergl. Fig. 89, 90 und 91).

Da die quadratische Grundform für die Einwölbung die geeignetste ist, so teilte man auch die Decken der Seitenschiffe in quadratische Felder (Fig. 87), von denen, da die Seitenschiffe nur die halbe Breite des Mittelschiffs haben, je zwei Felder auf ein Feld des Mittelschiffs kommen, und wölbte dann die Seitenschiffe in der gleichen Weise ein. Dadurch wurde zwischen je zwei Pfeilern der Gewölbegurten des Mittelschiffs ein weit schwächerer Pfeiler notwendig, wodurch eine gefällige Wechselwirkung in den Massen erzielt wird.

Das durch die Gewölbegurten verkörperte tragende Motiv wurde schon im Pfeiler nach streng abgewogenen Verhältnissen entsprechend vorbereitet, die Gurten also gewissermaßen im Pfeiler nach unten fortgesetzt (Fig. 90); dieselben erhalten deshalb auch nach und nach in ihrem Querschnitt eine reiche Gliederung (s. Fig. 102). Besonders stark sind die Pfeiler der Vierung

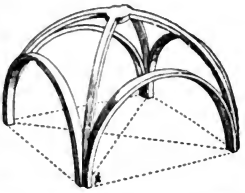


Fig. 91. Kreuzrippengewölbe-Konstruktion.

Digitized by Google

Fig. 92. Dom zu Worms.

Digitized by Google

(Fig. 87 und 88) und dementsprechend die sie verbindenden Quergurten angelegt, die uns hier als Triumphbogen erscheinen. Die über der Vierung, als der Durchschneidung des Langhauses mit dem Querschiff, errichtete Kuppel stellt auch äußerlich den Gipfelpunkt der durch die Gewölbe bewirkten Kräfte und die höchste Ausbildung des innern Raumes dar. Die Kuppel erscheint uns aber nicht in der einfachen Kugelform der byzantinischen Kunst, sondern sie ist in der Regel den Kreuzgewölben entsprechend gegliedert durch Gewölberippen, die oben in einem Kranz oder Schlußstein zusammengefaßt sind (Fig. 93). In gleicher Weise geschieht die Einwölbung der beiden Flügel des Querschiffs und des Chors. Eine eigenartige Erscheinung ist der in einigen größeren Kirchen vorhandene Lettner, d. i. eine reichgeschmückte, mit Galerie versehene Wand zwischen dem Presbyterium und dem übrigen Raum, mit schmalen Durchgangstüren.

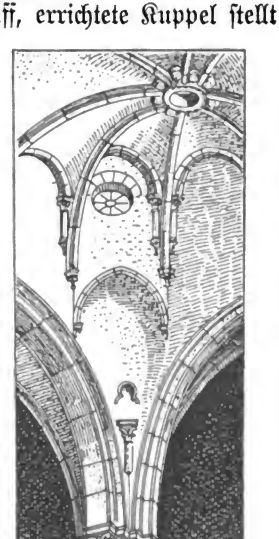


Fig. 93.
Spätrom. Kuppelbildung (Kirche zu Gelnhausen).

Die Entwicklung der äußern Formen zeigt den eminenten Fortschritt gegenüber der altchristlichen Baukunst vor allem in der Anlage und Ausgestaltung der Türme. Wenn dieselben auch zunächst eine statische Aufgabe zu erfüllen haben, indem sie den in den Decken des Langhauses erzeugten starken Gewölbeschub aufnehmen, so ist in der Anordnung

Digitized by Google

derselben wie in der der Chöre zweifellos das malerische Prinzip ganz besonders berücksichtigt (Fig. 92 u. 94). Dasselbe ist als ein urgermanisches Motiv zu bezeichnen. Die Türme steigen in mehreren Etagen auf, die durch Gurtgesimse und Friese getrennt sind, und endigen meistens in einem massiven Helm von der Form einer achtseitigen Pyramide, an die sich über den einzelnen Turmflächen kleine Giebel anschließen (Fig. 94); bisweilen sind die Turmhelme aus Holz konstruiert mit Ziegel- oder Schieferdeckung. Der Giebel tritt überhaupt als neues architektonisches Element in den Formenkreis ein, das Langhaus und Querschiff, sowie die Seitenschiffe jeweils in der Richtung ihrer Längsachse abschließend. Die Dächer sind anfänglich niedrig, erreichen etwa in der Mitte der Epoche die Neigung des Winkeldachs (= 45°), werden aber später immer höher und steiler angelegt. Die Dächer der Seitenschiffe lehnen sich pultartig an die von den Pfeilern getragenen Langwände des Mittelschiffs an, welches erheblich über die niedrigeren Seitenschiffe hervorragt.

Um den ganzen Bau läuft ein Fußgesims (Sockel), gewöhnlich profiliert wie die attische Basis (Fig. 24 B). Die äußern Mauerflächen tragen in der Regel in der Höhe der innern Decken horizontale Gesimse oder Friese und sind nach oben durch ein Hauptgesims, welches auch an den schrägen Giebelkanten hinaufgeführt ist, abgeschlossen (Fig. 94). Um die langen Mauerflächen auch durch eine vertikale Gliederung zu beleben, werden an den Ecken und in bestimmten Abständen, namentlich da, wo die innern Wandpfeiler liegen, schmale pfeilerartige Mauerverstärkungen angeordnet, die Lisenen (auch Lesinen oder Laschenen genannt), die unten auf dem Sockel oder einem Gesims aufstehen und oben in dem Rundbogenfries endigen, d. i. eine Reihe kleiner Rundbogen, durch welche die Lisenen verbunden sind (Fig. 94 und 104). Diese Rundbogenfriese ziehen sich fast unter allen

Digitized by Google

Gesimsen hin und bilden ein Hauptcharakteristikum des romanischen Stils. Nicht selten erhalten die Chöre und Türme, um eine reichere Wirkung zu erzielen, eine arkadenartige Mauerverblendung, indem die Lisenen zu Wandpfeilern oder Halbsäulen umgebildet werden, die oben durch größere Rundbogen miteinander verbunden sind (Fig. 94). Bei den größeren romanischen Bauten läuft unter dem Dache eine Galerie hin, d. i. ein schmaler Laufgang, gebildet aus Arkaden auf Zwergsäulen. Diese Galerie verleiht den Bauten ein ungemein malerisches Aussehen. Sie findet sich am Rhein besonders häufig und ist namentlich an den Domen zu Worms und Speier wunderschön durchgebildet (Fig. 92 und 94). Die zwischen den Lisenen liegenden Mauerflächen erscheinen als vertiefte Felder. In denselben sind die Fenster angebracht.

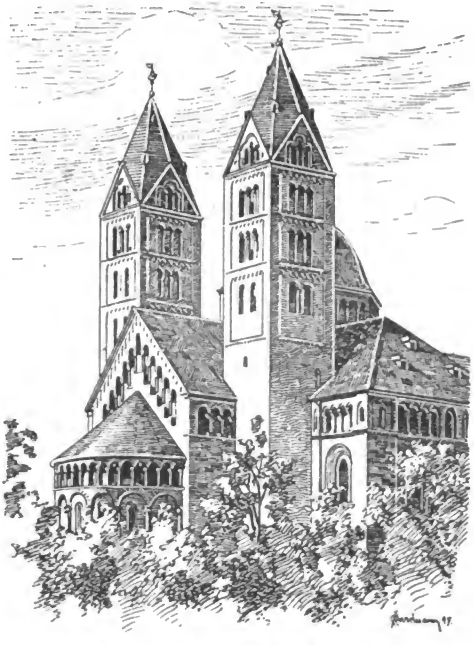


Fig. 94. Dom zu Speier. Choransicht.

Digitized by Google

Diese sind verhältnismäßig klein, liegen in der Mitte der Mauern, die sich nach außen und innen bedeutend erweitern, und sind oben immer durch einen Rundbogen abgeschlossen. Oft sind auch zwei oder mehrere Fenster in einer einzigen Mauerdurchbrechung angeordnet mit Arkaden auf einfachen oder gekuppelten Zwergsäulen.

Eine neue Erscheinung bilden die Radfenster, d. s. kreisrunde Fenster von großem Durchmesser mit innerem kranzartigen Rundbogenfries, der von kleinen, radial auf einem innern Schlußstein vereinigten Säulchen verspannt wird (Fig. 95); sie schmücken meistens die Giebel des Hauptschiffs und Querschiffs.

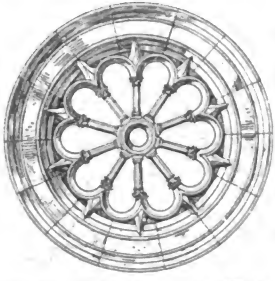


Fig. 95. Radfenster in der Kirche zu Trebitsch.

Zum Innern der Kirche führen mehrere Eingangstüren; das Hauptportal befindet sich in der Regel an der Westseite, also der Stirnfassade des Hauptschiffes; kleinere Portale führen in die Seitenschiffe oder die Flügel des Querschiffs. Die Portalöffnungen liegen, wie die Fenster, in der Mitte der Mauern, erweitern sich nach außen und innen bedeutend und endigen oben immer in einem Rundbogen (Fig. 96). In der späteren Zeit erhalten die Türen selbst rechteckige Umrisse; das über denselben befindliche Bogenfeld (Tympanon) erhält dann einen reichen bildnerischen Schmuck. Hinsichtlich der Gruppierung des Ganzen wie der Einzelheiten wird stets das Gleichgewicht der Massen und Formen streng eingehalten. In der Anordnung der Türen und Fenster ist die Symmetrie Grundgesetz; wenn eine Abweichung von der regelmäßigen Achsenteilung vorhanden ist, so war dies stets durch einen ganz beson-

Digitized by Google

deren Grund geboten (bei Profanbauten z. B. Sehen nach bestimmten Punkten, bei Burgen die Möglichkeit besserer Bewachung und Verteidigung und dergl.).

Die Architektur-Details zeigen eine erhebliche Abweichung von der Antike schon in der Form der Säulen. Die romanische Säule ist im allgemeinen stämmiger als die der Antike, was wohl auf die Verwendung des weniger tragfähigen Materials zurückzuführen ist. Aber auch abgesehen davon wird in den Säulenverhältnissen keine bestimmte Norm eingehalten. Neben sehr gedrungenen sehen wir ungewöhnlich schlanke Säulen, namentlich Halbsäulen, sogenannte Wanddienste, die in der Spätzeit oft auf halber Höhe durch einen profilierten Säulenring unterbrochen werden, der das Zusammenfassen der Kraft prächtig zum Ausdruck bringt (Fig. 96). Der Säulenfuß besteht meistens aus der attischen Basis (s. Fig. 24 B) und einer einfachen oder abgesetzten,

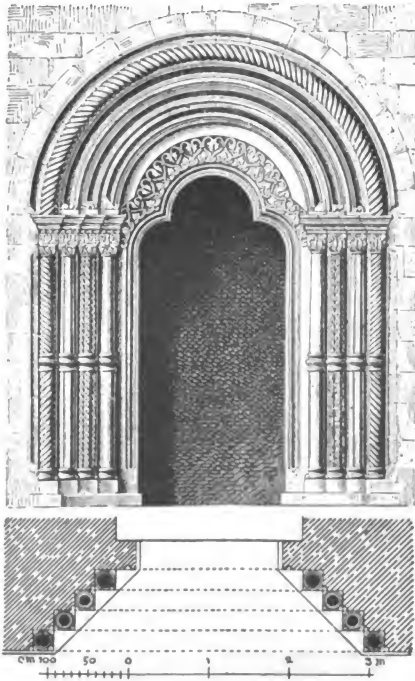


Fig. 96. Portal zu Heilsbronn.

Digitized by Google

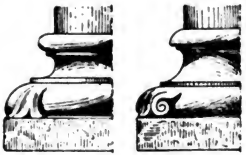


Fig. 97. Roman. Säulenfüße.

bisweilen auch abgeschrägten Plinthe. Die Basis ist in der früheren Zeit hoch, fast $^2/_3$ des Durchmessers und flach profiliert, später nieder und tief gekehlt. Die Ecken der Plinthe werden mit dem Wulste durch ein Eckblatt vermittelt (Fig. 97), das später durch allerlei tierische und phantastische Formen ersetzt wird. Der Säulenschaft hat durchgängig cylindrische Form, seltener achteckigen Querschnitt, ist manchmal, namentlich bei kleinen Säulchen, stark verjüngt, jedoch ohne Entasis (Anschwellung). Die senkrechten Kannelierungen fallen weg; der Schaft ist in der Regel glatt; nur bei besonders reicher Durchbildung ist derselbe mit gewundenen Kannelierungen und allerlei Band-, Flecht-, Zickzack- und andern Ornamenten vollständig überzogen (Fig. 96).

In der Entwicklung der Form der Kapitäle entfaltet die romanische Baukunst eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. In den Gegenden, wo antike Vorbilder vorhanden waren, wurden die Kapitäle diesen frei nachgebildet, und so entstand das ältere antikisierende Kapitäl, bei welchem die Grundform durch reich durchbrochene Blätterreihen verdeckt und die Kreisform des Säulenschaftes durch Schnecken oder Voluten in den vier Ecken in die quadratische der Deckplatte übergeführt wurde (siehe

Fig. 98. Romanische Würfelkapitäle.

Digitized by Google

Fig. 99.
Antikisierendes Kapitäl.

Fig. 100.
Kelch- und Knospenkapitäl.

Fig. 99). In den rein germanischen Ländern entstand aber bald die typische Grundform des romanischen Kapitäls, das Würfelkapitäl (s. Fig. 98), welches den primitivsten Übergang der Kreisform der Säule in die quadratischen Gewölbeanfänge erzielt. Dasselbe erscheint uns als ein an den Ecken nach unten gleichmäßig abgerundeter Würfel, der oft sehr reich mit Flecht- und Bandwerk verziert ist. Das Würfelkapitäl charakterisiert die hochromanische Baukunst. Das Bestreben nach möglichst glücklicher Gestaltung jenes Übergangs von der Säule zur Deckplatte zeitigte noch eine Unmasse ernst und streng gebildeter Kapitälformen, von denen das Kelch- und das Knospenkapitäl (s. Fig. 100) sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Eine sehr hübsche Erscheinung sind noch die gekuppelten Kapitäle (unter einer Deckplatte), welche namentlich bei dicken Mauern über doppelten Säulen angeordnet sind.

Auf dem Kapitäl ruht die Deckplatte (Abakus, Decksims oder Kämpfer) in quadratischer Grundrißform. Dieselbe wurde ursprünglich unten stark abgeschrägt und bei reicheren Ausführungen die Schräge mit allerlei Band-, Blatt- oder Netzwerk verziert; später erhielt die Deckplatte einen Karnies oder Viertelstab in stark tragendem Profil

Digitized by Google

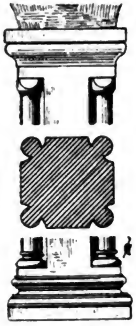


Fig. 101. Roman. Pfeiler.

oder auch die umgekehrte Gliederung der attischen Basis.

Der romanische Pfeiler folgt in seinen Abmessungen ebenfalls keinem bestimmten Gesetz. Der Querschnitt desselben ist meist quadratisch, seltener achteckig, oft auch zusammengesetzt mit vorgelegten Halbsäulen, den Diensten oder Wanddiensten, die dann hinaufführen unter die Quergurten, während die rechts und links davon stehen bleibenden Pfeilerecken als Träger der Längs- oder Kreuzgurten erscheinen (Fig. 89, 90 und 102). Bisweilen sind die Pfeilerecken mit Fasen abgeschrägt oder ausgekehlt und kleine Säulchen eingesetzt (Fig. 101); die Freiheit in diesen Bildungen zeitigt oft sehr reizvolle Kompositionen. Die Pfeiler erhalten eine einfache Deckplatte (Kämpfer), die abgeschrägt oder profiliert oder mit rautenförmigem, flechtartigem Ornamentwerk verziert ist. Ihre Fußbildung richtet sich nach den Säulen.

Über den von den Pfeilern getragenen Arkaden zieht sich im Mittelschiff auf der Höhe der Seitenschiffe ein Gurtband hin, welches von den Wanddiensten durchbrochen wird, um das aufwärts strebende Motiv der Pfeiler noch kräftiger hervorzuheben (Fig. 89).

Die Gewölbegurten haben ursprünglich rechteckigen Querschnitt (Fig. 90), erhalten später an den Ecken einen Rundstab mit Kehlungen (Fig. 103) und werden immer reicher profiliert, was sehr kennzeichnend ist für die Zeit der Ausführung (das Profil der Kreuzrippen besteht in der hochromanischen Epoche aus einem in Hohlkehlen abgesetzten Rundstab). Die Kreuzrippen

Fig. 102. Pfeilerquerschnitt (Dom zu Naumburg).

Digitized by Google

werden im Scheitelpunkt in einem Schlußstein zusammengefaßt, der oft sehr reich mit ornamentalem oder figürlichem Schmuck versehen ist (Fig. 91 und 93).

Die Rundbogen der Arkaden des Mittelschiffs bleiben in der Regel einfach und ungegliedert und machen daher bei den starken Mauern einen ziemlich schwerfälligen Eindruck. Anders ist es dagegen bei den Durchbrechungen der Mauern an den Portalen und Fenstern.

Die Portale erhalten eine reiche und eigenartige Ausstattung (Fig. 96); die Öffnungen derselben erweitern sich nach innen und außen ganz bedeutend; die Leibungen (seitlichen Mauerflächen) werden reich gegliedert durch stufenartig

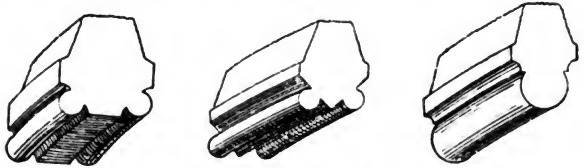


Fig. 103. Rom. Gurten- und Rippenprofile.

hintereinandergesetzte rechtwinkelige Pfeiler, in deren Ecken kleine Säulchen stehen, die über dem Kapitäl im Rundbogen in oft äußerst lebhaft ornamentierten Wulsten oder Rundstäben fortgesetzt sind und so das Portal kranzartig umrahmen. Die verhältnismäßig kleinen Türöffnungen endigen in der Frühzeit in einem Rundbogen, später in dem sogenannten Kleeblattbogen (Fig. 110), oder sie erhalten einen wagrechten Kämpfer, wodurch das schon erwähnte halbkreisförmige Bogenfeld, das Tympanon, gebildet wird, welches, wie später auch die Portalumrahmungen, einen reichen bildnerischen Schmuck erhält, der an sich, namentlich in den nordischen Ländern, eine bedeutend höhere Stufe künstlerischen Geschmackes offenbart, als in der altchristlichen Zeit.

Digitized by Google

Die Fenster sind verhältnismäßig klein, zeigen im allgemeinen dieselbe Art der Durchbildung, wie die Portale, nur in bedeutend vereinfachten Formen; bisweilen sind die Fensterleibungen nur abgeschrägt und mit einem oder auch mehreren herumlaufenden Wulsten und zierlichem Ornamentwerk geschmückt. Nach unten endigen die Fensteröffnungen in einer glatt abgeschrägten Fläche, um dem Regenwasser entsprechenden Ablauf zu geben.

Die Gesimsformen (Sockel-, Gurt- und Dachgesims) lehnen sich an die Profile der Sockel- und Deckplatten der innern Pfeiler an. Der Sockel ist fast immer eine attische Basis; die Gurt- und Dachgesimse entwickeln sich aus einer wenig ausladenden Platte mit unterer Abschrägung, an deren Stelle nach und nach ein flacher und später stark tragender Karnies, bisweilen auch eine flache Hohlkehle tritt, oft mit zierlicher Ornamentation.

Eine außerordentliche Mannigfaltigkeit entwickelt die romanische Baukunst in den mit den Gesimsen verbundenen Friesen, von denen uns in allererster Reihe als ganz besonders charakteristisch der Rundbogenfries (Fig. 104) auffällt, der in den verschiedensten Ausführungen fast ausnahmslos unter allen Gesimsen, den Gurt-, Dach- und sogar den schrägen Giebelgesimsen, hinläuft und eine ungemein malerische und glänzende Wirkung hervorruft. Von den zahlreichen andern Friesverzierungen seien nur noch der romanische Zahnschnitt (mit über Eck gestellten Zähnen, deren

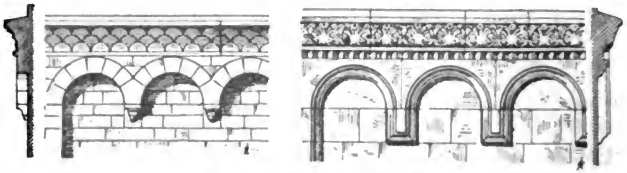


Fig. 104. Rundbogenfriese.

Digitized by Google

Grundriß eine Zickzacklinie bildet), der Rundstab- oder Rollenfries, der Zacken- oder Zickzack-, Schuppen-, Tau-, Rauten-, Schachbrett- und Diamantfries erwähnt, die in der späteren Zeit mehr oder weniger durch das Pflanzenornament verdrängt werden (Fig. 105).

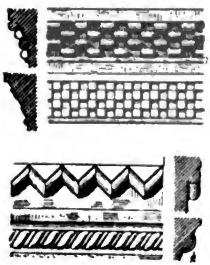


Fig. 105. Rollen-, Schachbrett-, Zickzack- und Taufries.

Die Ornamentik verwendet Pflanzenformen, die aber nicht in naturalistischer Weise behandelt werden, sondern in kräftigen Linienführungen und Verschlingungen ein bestimmtes allgemeines Gesetz kennzeichnen. Meistens sind es fortlaufend verschlungene Bänder, aus denen drei-, vier- oder fünfteilige Blätter mit scharf ausgeprägten Rippen und lanzett- oder kreisförmigen Einzahnungen und Umränderungen herauswachsen, sich den Linienzügen streng unterordnend. Anreihungen von Perlen und sog. Diamantschnitte (kleine Pyramidenreihen) sind auf die Bänder, zwischen dieselben oder auf die Blattrippen eingesetzt (Fig. 100). Phantastische Menschen- und Tiergestalten, von tiefem symbolischen Gehalt, aber in naiver Auffassung und in äußerst kecker Gruppierung, sind in das Ornament eingeflochten und mit demselben verwachsen (Fig. 106). Durch diese in Verbindung mit dem völligen Freiwerden von allen antiken Einflüssen, die kühne Linienführung, die kräftige Plastik und den scharfkantigen Schnitt, durch den ein ungemein lebhafter Wechsel zwischen Licht und Schatten erzielt wird, zeigt das romanische Ornament eine ungewöhnliche Originalität, Kraft und Frische, bei einem geradezu unerschöpflichen Reichtum, einem Hauptgrundzug der mittelalterlichen Kunst. Die höchste Prachtentfaltung entwickelt das romanische Ornament an den Portalen, an denen die umrahmenden Bögen und Gliederungen fast ganz

Digitized by Google

mit gewundenen, wellenförmigen und zickzackartig gebrochenen Linien, Schuppen und Flechtwerk, linearem und Pflanzenornament mit ſymboliſchen Tier- und Menſchengeſtalten in der bunteſten Auswahl verziert ſind.

Durch dieſe Ausſtattung der Eingangstüren wurde eine würdige Vorbereitung auf die Stimmung erzielt, die den Eintretenden im Innern einer romaniſchen Kirche umfängt. Der weite, hohe Raum, durch die von mächtig aufſtrebenden Pfeilern getragenen Gewölbe harmoniſch nach

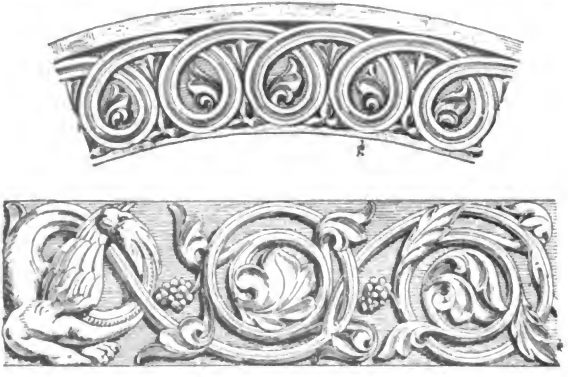


Fig. 106. Romaniſche Ornamente.

oben abgeſchloſſen, macht einen ungemein erhabenen und großartigen Eindruck. Die reichgegliederten Pfeiler erſcheinen durch die Gewölbegurten wie durch ein Netzwerk verbunden; unwillkürlich wird der Blick aufwärts und durch die Bogenbewegung der Rippen fortgeleitet, bis er in der Halbrundung des Chors über dem Hochaltar einen Ruhepunkt findet. Das mäßige Licht, welches durch die wenigen und kleinen Fenſter dringt, erhöht noch den Ernſt dieſer Räume heiliger Ruhe und ſtiller Weltabgeſchiedenheit.

Digitized by Google

Gleich großartig ist der äußere Gesamteindruck. Die gewaltigen und schweren, an sich aber schon malerisch gruppierten Baumassen steigern sich durch die immer imposanter gestalteten Türme, in denen die himmelanstrebende Idee des Christentums so schön und deutlich ausgesprochen wird, zu Gruppen von höchst bedeutender und monumentaler Wirkung (Fig. 92 u. 94).

Kloster- und Profanbauten. Der romanische Stil erhält seine erste Entwickelung an den Kirchenbauten, wird aber auch alsbald auf die Gebäulichkeiten für die geistlichen Genossenschaften, die Klöster, übertragen, wo er in den Kreuzgängen, d. s. hallenartige, überwölbte Umgänge um einen quadratischen Hof mit meist zierlichen Arkaden, sowie in den Baptisterien (Taufkapellen), Kapitelsälen (für Beratungen) und Refektorien (Speisesälen) zu einer glänzenden Entfaltung gelangt (Maulbronn, Bronnbach, Hirsau, Laach, Heilsbronn u. a.).

Auf diese Bauten für kirchliche Zwecke konnte jedoch der romanische Stil nicht beschränkt bleiben; es war selbstverständlich, daß er auch in der Bautätigkeit des wehrhaften germanischen Rittertums, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt, zur Geltung kommen mußte, und so sehen wir die meisten älteren mittelalterlichen Burgen im romanischen Stil, der sich in den kaiserlichen Schlössern und Burgen zu fürstlicher Pracht steigert (Wartburg, Münzenberg, die Kaiserpaläste zu Goslar, Gelnhausen, Wimpfen u. a.), wodurch derselbe einen hierarchisch aristokratischen Charakter erhält. Auch der Befestigung der Städte, den Stadttoren (Fig. 107), Stadttürmen und Rathäusern, ja selbst der bürgerlichen Architektur drückt der romanische Stil seinen kennzeichnenden Stempel auf, gelangt aber in der letzteren nur ausnahmsweise zu monumentaler und künstlerischer Ausbildung.

Digitized by Google

Die Bildnerei und Malerei konnten in der romaniſchen Zeit, in der jeder einzelne ſich den Maſſen, den Genoſſenſchaften oder Korporationen unterzuordnen hatte, wo die ſtrenge kirchliche Tradition die Geſetze für die Kunſt diktierte, nur inſoweit ſich entwickeln, als die ſtrenge Unterordnung unter das Ganze und die Einfügung in einen beſtimmten von der Kirche vorgeſchriebenen Rahmen dies geſtattete. Sie waren alſo reine Monumentalkünſte, völlig abhängig von der Architektur, die die einzelnen Künſte in ihren Dienſt ſtellt und ihnen die Plätze anweiſt. Deshalb konnte auch ein individuelles Schönheitsgefühl nicht zur Entfaltung kommen.

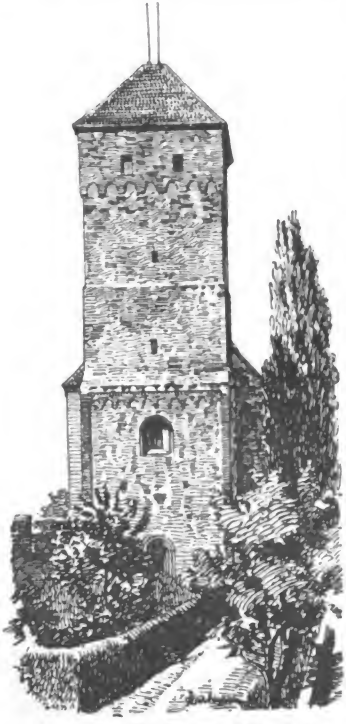


Fig. 107. Torturm zu Nürnberg.

In der **Bildhauerei** zeigen die figürlichen Darſtellungen, da das Studium der Natur durch den Geiſt des Chriſtentums eher gehemmt als gefördert wurde, viele Mängel in der anatomiſchen Auffaſſung und den Verhältniſſen. Die Bildwerke haben anfänglich eine ſtarre, lebloſe Haltung, die erſt in der ſpätromaniſchen Zeit einer gewiſſen Mannigfaltigkeit in der Stellung und Bewegung weicht.

Digitized by Google

Der fast antike Wurf der Gewandung, die in konzentrischen Ellipsen geschwungenen Falten des Obergewandes und namentlich die typischen, stets parallel geordneten Röhrenfalten des Unterkleides, sowie eine Vorliebe für Arabeskenfriese bilden stilistische Eigentümlichkeiten (Fig. 108). In den Gesichtszügen kennzeichnet bei aller Unbeholfenheit in der technischen Behandlung der strenge, oft feierliche ernste Ausdruck eine tiefe religiöse Auffassung. Der Malerei fällt zunächst die Aufgabe zu, die Säulen, Kapitäle, Gurten, die Wände des Chors und namentlich der Apsis mit Naturfarben oder mit band- oder teppichartigen, aus den romanischen Ornamenten entwickelten Flächenmustern zu bemalen; dann aber erhält sie auch in der Bemalung der Decken und obern Wandflächen einen weiten Spielraum. In der Regel sind es die Gestalten Christi und der Apostel, Kirchenväter, Evangelisten usw., die auf dem trockenen Verputz in markigen Zügen und in lebhafter Farbenwirkung aufgetragen sind, die namentlich in den Gemälden der Apsis (am häufigsten das Bild des Erlösers mit dem Lebensbuch auf einem von Engeln gehaltenen Bogen) alle Kraft zusammenrafft. Eine neue Technik entsteht in der Glasmalerei durch Zusammensetzung farbigen Hüttenglases, später mit eingebrannten Umrissen, leichten Schattierungen, Pflanzenornamenten und scharf gezeichneten Figuren, wobei jedoch nur wenig Farben zur Verwendung kommen. Nur die sogenannte Grisaille, das ist eine von einigen geistlichen Orden entwickelte eigenartige Manier grau in grau gemalter Glasfenster mit teppichartigen Mustern und

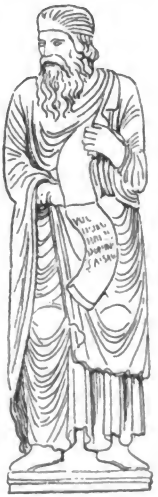


Fig. 108. Roman. Statue von der Kirche zu St. Donnino.

Digitized by Google

wenig Farben, beschränkt sich auf das rein ornamentale Gebiet.

In der **Kleinkunst** entwickelt sich bald eine sehr rege Tätigkeit. Wenn sich die Freude an derselben schon an der häufigen Verwendung der oft recht primitiven Steinmosaik offenbart, mit der Wände und Fußböden dekoriert sind, so zeigt sie sich noch viel mehr in den zahlreich erhaltenen Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedewerken der Kirchengeräte, an denen auch schon Glasfluß (Email) zur Verwendung kommt, an den Wandplatten und Reliefs aus Bronze, den ehernen Türen und namentlich auch in den oft sehr reichen und zierlich gearbeiteten schmiedeisernen Beschlägen der Holztüren, in denen uns schon eine hohe Stufe der Schmiedekunst entgegentritt. Einem ungemein regen künstlerischen Leben begegnen wir in der Miniaturmalerei, die sich den Schmuck der Kirchenbücher zur Aufgabe macht. Sie weicht zwar in den überaus phantasievollen Initialen und dem sonstigen ornamentalen und figürlichen Schmuckwerk jener Zeit in keinem Punkte von den oben charakterisierten Grundzügen der romanischen Epoche ab, erweitert aber ihr Darstellungsgebiet und erreicht bisweilen eine Feierlichkeit des Ausdrucks, die uns von dem gewaltigen geistigen Ringen der Zeit sprechendes Zeugnis gibt.

Entwicklung und Verbreitung in den einzelnen Ländern. Während die frühromanische Bauweise noch die Einflüsse der vorangegangenen Kunst zu erkennen gibt, entwickelt der ausgereifte romanische Stil eine ungewöhnliche Eigenart und Kraft, die schließlich in einer ungemeinen Verbreitung desselben über das ganze christliche Europa zum Ausdruck kommt. Die vollkommenste und einheitlichste Entwicklung erreichen die Bauten in Deutschland, wo wir namentlich in den Dombauten am Rhein, zu Speier, Worms, Mainz, Laach, die herrlichsten Denkmale finden. Ferner seien erwähnt

Digitized by Google

die Dome zu Hildesheim, Braunschweig, Soest, Osnabrück, Trier, Limburg, Bamberg, Augsburg, die Klosterkirchen zu Paulinzelle, Heilsbronn, Hirsau, Maulbronn.

In den außerdeutschen Ländern konnte die volle Reinheit der romanischen Kunstform, die lediglich aus dem urgermanischen Volksgeiste geboren wurde, nicht erhalten bleiben; es treten fremde Beimengungen ein und zwar in um so stärkerem Maße, je mehr das germanische Element in der angestammten Bevölkerung verschwindet. Italien zeigt in Rom und Toskana in der reichen Säulenstellung (oft fünf Schiffe), den flachen Dächern und namentlich in den Details einen mächtigen Einfluß der römischen Antike; wir finden dort meist nur einen Glockenturm (Kampanile) außer Verbindung mit der Kirche. In Sizilien, Venedig und besonders auch in Spanien kommt die Berührung mit den byzantinischen und islamitischen Formen zur Geltung. Auch im Süden von Frankreich macht sich die Annäherung an die römische Kunst bemerkbar, während im Norden die deutschen Formen nahezu unverändert geblieben sind. In England verschmelzen die von den Normannen dahin verpflanzten romanischen Typen mit den Holzkonstruktionen der nordischen Völker, und in Norwegen erkennen wir an den dortigen Holzkirchen den Einfluß der romanischen Kunst nur noch in

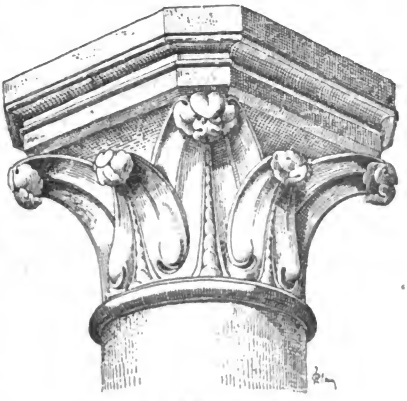


Fig. 109. Knospenkapitäl.

Digitized by Google

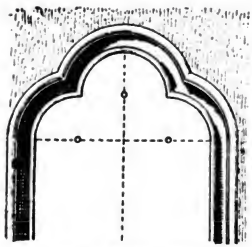


Fig. 110. Kleeblattbogen.

der Grundrißanlage, den abgestuften Dächern und einigen Detailformen.

Übergangsstil. Schon von der Mitte des 12. Jahrhunderts an treten in der romanischen Baukunst auffallende Veränderungen ein. Die Kreuzzüge brachten eine Berührung mit den leichten, üppigen Formen der orientalischen Baukunst, deren Einfluß sich bald in einem lebhaften Streben nach reicherer Grundrißanlage, größerer Leichtigkeit und phantasievollerer Ausgestaltung der Einzelformen bemerkbar machte. Die gesamte Anlage wird reicher; die Pfeiler werden schlanker und lebendiger gegliedert; die schweren Würfelkapitäle verschwinden allmählich; an ihre Stelle tritt das Knospenkapitäl (s. Fig. 109). Die Mauermassen erhalten stärkere Durchbrechungen; der bis dahin an Portalen und Fenstern ausschließlich verwendete Rundbogen überhöht sich, wird oft dreiteilig zum Kleeblattbogen (Fig. 110); sogar der Hufeisen- und Zackenbogen der arabischen Kunst finden sich vereinzelt (St. Quirin zu Neuß s. Fig. 111). Die charakteristischste Erscheinung in der neuen

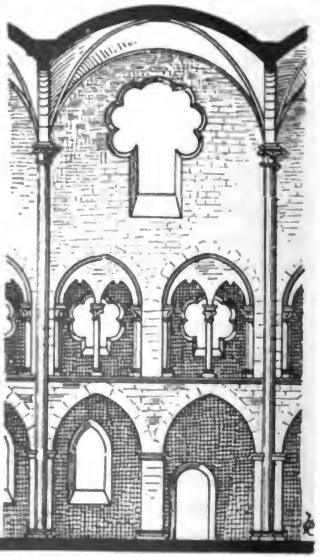


Fig. 111.
System der Quirinskirche zu Neuß (1209).

Digitized by Google

Bewegung ist jedoch der Spitzbogen, der zunächst nur in untergeordneten Formen erscheint, schließlich aber zu durchgreifender Bedeutung gelangt. Von den in Fig. 112 a, b und c dargestellten Spitzbogenformen ist es hauptsächlich die des ersteren (a), stumpfen oder gedrückten Spitzbogens (b ist der normale oder gleichseitige, c der steile oder lanzettförmige Spitzbogen), die in der Übergangszeit zur Verwendung kommt. Der Spitzbogen zeigte sich für die Überwölbung komplizierter Grundrißanlagen weit geeigneter als der Rundbogen; durch ihn wurde es erst ermöglicht, die Pfeiler enger zusammen-

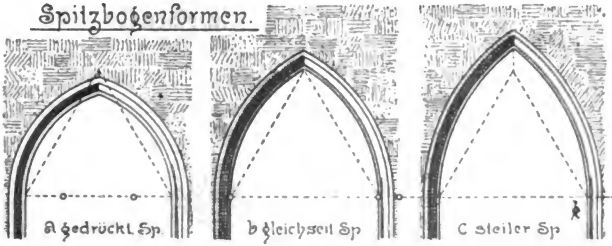


Fig. 112.

zurücken, ohne gleichzeitig auch die Höhe des Scheitelpunktes verändern zu müssen.

Dieser bedeutende konstruktive Vorteil ist die Ursache dafür, daß der Spitzbogen zunächst bei den Arkaden und der Anlage der innern Gewölbe angewendet wird, während man bei den Fenstern und Portalen noch am Rundbogen festhielt. Allein auch hier verschwindet derselbe immer mehr, bis er etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts vom Spitzbogen vollständig verdrängt wird. Damit hat sich aber auch allmählich eine völlige innere Umwandlung der romanischen Kunstformen vollzogen, so daß wir um diesen Zeitpunkt in eine neue Stilepoche eintreten, die gotische.

Digitized by Google

Der Übergangsstil wird bisweilen als eine selbständige Kunstrichtung betrachtet oder auch als Vorstufe des gotischen Stils: derselbe gehört aber seiner ganzen Wesenheit nach zur romanischen Kunstform, die in ihm während der glanzvollen Kaiserzeit der Hohenstaufen ihre höchste Blüte erreicht. In dem erstaunlichen Reichtum an Monumenten (die Dome von Mainz, Worms, Limburg a. d. Lahn, Naumburg, Bamberg u. v. a.) aus dieser Zeit charakterisiert der romanische Stil wohl die bedeutsamste Epoche einer ausgesprochen nationalen, spezifisch deutschen Kunst.

Die einzelnen Epochen des romanischen Stils. Hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung der einzelnen Entwicklungsstadien sind etwa folgende Abschnitte zu unterscheiden:

1. Frühromanischer Stil von 1000—1100. Flachgedeckte Basilika, später rippenlose Gratgewölbe mit breiten Gurtbändern; hohe attische Säulenbasen; antikisierende Blätter- oder Würfelkapitäle. (Stiftskirche Reichenau, Michaelskirche Hildesheim, Dom z. Speier.)
2. Hochromanischer Stil von 1100—1180. Kreuzrippengewölbe; reiche Gliederung der Pfeiler, Gurten und Rippen, Basis mit Eckblatt, Kelch- oder geziertes Würfelkapitäl, reiche Ausbildung der Portale. (Dom zu Worms, Abteikirche Laach.)
3. Spätromanischer oder Übergangsstil von 1180 bis 1250. Spitzbogen in den Arkaden, an Fenstern und Türen, an letzteren auch der Kleeblattbogen; sehr flache Säulenbasen mit tiefeingeschnittenen Kehlen; Säulenring, Radfenster. (Dom zu Limburg und Bamberg, Kirche zu Gelnhausen.)

Der gotische Stil.

Mit dem Untergang des Hohenstaufischen Kaiserhauses war die europäische Machtstellung des deutschen Reiches ge-

Digitized by Google

brochen. In der allgemeinen Zerrüttung und Verwirrung, die nunmehr über dasselbe hereinbrach, ging ihm die Führerschaft unter den christlichen Völkern des Abendlandes verloren, und der Schwerpunkt verlegte sich immer mehr nach Frankreich, wo das neu erstandene Königtum allmählich zu tonangebender Bedeutung gelangte. Hier hatte auch die gewaltige Bewegung, welche durch die Kreuzzüge im Abendlande hervorgerufen wurde, die begeistertsten Anhänger gefunden und die Kunde von den wundersamen Abenteuern dieser phantastischen Fahrten ins Morgenland eine eigentümlich schwärmerische Richtung entfaltet, welche bald in einem völligen Umschwung der bisherigen Anschauungsweise und einem lebhaften Ringen nach neuen Formen zum Ausdruck kam. Der Fesseln strenger Gebundenheit durch die einseitige klösterliche Pflege sollte die Kunst nach und nach entledigt werden. Freiheit und kühne, lichtvolle Erhabenheit sollte der Grundzug der baulichen Erscheinung sein und eine mystische Wirkung ausüben auf die schwärmerische Erregung des Geistes. Die Kunst der orientalischen Völker bot willkommene neue Formen; die Aufnahme des Spitzbogens ermöglichte eine gänzliche Umgestaltung der bisherigen, nunmehr allzu schwerfällig erscheinenden Bauweise. An der Abteikirche zu St. Denis bei Paris (1140—1150) kamen erstmals die neuen Forderungen zu ausgesprochener Geltung, und Nordfrankreich, speziell Isle de France, wurde zum Ausgangspunkt der neuen Stilrichtung. Die Italiener, denen der Gegensatz derselben zu der ihre ganze Auffassungsweise beherrschenden Antike als gar zu schroff vorkommen mochte, nannten dieselbe „gotisch“ und verbanden damit den Inbegriff des barbarischen und unzivilisierten, eine Bezeichnung, die schließlich, so wenig Berechtigung sie auch für sich hat, allgemein geworden ist.

In ungewöhnlich rascher Weise entwickelte und ver-

Digitized by Google

breitete sich der neue Stil; nach 50 Jahren schon (um 1200) ist er in England allgemein üblich geworden und 50 Jahre später auch in Deutschland, der eigentlichen Heimat des romanischen Stils, durchgedrungen. Gerade hier, im Lande der Minnesänger und der Zünfte, im Zeitalter der Scholastik und der Mystiker, die die ganze Philosophie des Mittelalters auf das religiöse Gebiet lenkten, sollte der gotische Stil seine vollkommenste Reife erhalten. Das schon im 12. Jahrhundert entwickelte rege kirchliche Leben hatte das religiöse Gefühl überall in den Vordergrund gestellt und nach und nach einen Geist willensstarker christlicher Gesinnung und tiefer Frömmigkeit hervorgerufen, der alle Gesellschaftsschichten durchdrang und schließlich zu einer überwiegenden, oft zu religiöser Begeisterung und Ekstase sich erhebenden Macht wurde, die in den großartigsten Bauwerken sprechend zum Ausdruck kam. Da bei dem ans Abenteuerliche grenzenden Unternehmungsgeiste der Zeit die Verkörperung der himmelanstrebenden Idee fast alle Rücksichten auf örtliche und reale Verhältnisse überwog, gingen die Entwürfe zu den grandiosen mittelalterlichen Bauwerken oft ins Ungemessene und überstiegen alle Grenzen der Möglichkeit, so daß so manches derselben dem Schicksal verfiel, unvollendet zu bleiben. Die Ausführung selbst bedeutet die Vereinigung der künstlerischen Kräfte einer ganzen Generation zu einem großen Gesamtwerke und war nur möglich zu einer Zeit, in der die Kunst wahrhaftes Gemeingut derselben war. Darum wurden diese Bauwerke so kühn und mannigfaltig, so reich in der Ausstattung und so vollendet in der Technik; dadurch wird auch der massige Baukörper der vorhergehenden Epoche, dessen Ausführung fast ausschließlich den geistlichen Genossenschaften oblag, in einen ungleich beweglicheren Organismus verwandelt, in welchem überall kräftig aufstrebendes Leben pulsiert.

Digitized by Google

Grundrißanlage. Von der gotischen Baukunst wird der Grundplan der romanischen Basilika hinsichtlich Anordnung der Räume im wesentlichen beibehalten. Wir finden meist ein aus dem Mittel- und zwei (bei größeren Anlagen vier) Seitenschiffen bestehendes, von Westen nach Osten gerichtetes Langhaus, das Querschiff (bei größeren Anlagen dreischiffig), den Chor und an der Westseite eine Vorhalle (Paradies). Die schon bei Betrachtung des Übergangsstils erwähnte, durch Anwendung des Spitzbogens bedingte hohe Fortentwicklung der Gewölbetechnik führte zu manchen Umgestaltungen. Man hielt nur noch für die Vierung an der quadratischen Grundform fest, gab aber den Gewölbejochen (Gewölbefelder, Traveen) des Mittelschiffes in der Längsachse die gleiche Breite wie denen der Seitenschiffe, so daß also auch die gleiche Anzahl Gewölbefelder gebildet wurde (Fig. 113). Auf weite und reiche Ausgestaltung des Chorraums wurde ein Hauptgewicht gelegt; er wurde nicht mehr halbrund, sondern polygonal angelegt und erhielt in der Regel einen vollständigen Chorumgang und äußerst wirkungsvollen

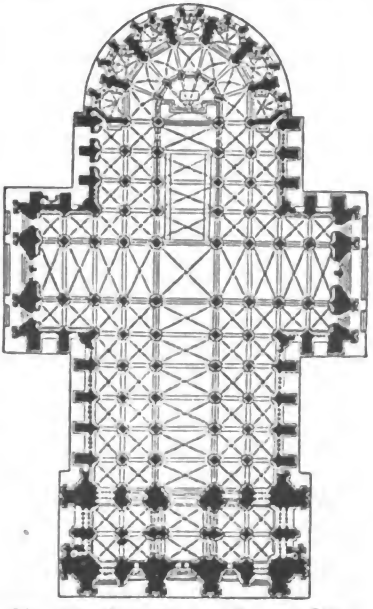


Fig. 113. Grundriß vom Dom zu Köln.

Digitized by Google

Kapellenkranz. Die Krypta fällt allmählich weg; der Chor wird daher nur um weniges erhöht. An Stelle der hohen Stufen tritt der häufiger angewendete Lettner (s. S. 87). Die Zahl der Türme wird beschränkt; an der Westseite stehen ein oder zwei kühn sich erhebende, hochragende Türme, auf deren brillante Durchführung alle Kraft verwendet wird. Über der Vierung oder dem Altarhause findet sich bisweilen ein zierlicher hölzerner Dachreiter.

Die innere Raumentwicklung zeigt die alle andern Gesichtspunkte verdrängende aufstrebende und auflösende Tendenz in einem eigentümlichen, markant ausgeprägten und konsequent durchgeführten Bildungsgesetz. Die starre Masse des romanischen Pfeilers weicht einem feingliederigen Gefüge; schlanke runde Säulchen umstellen den quadratischen oder kreisrunden Kern und lassen das Ganze als Bündelpfeiler erscheinen (Fig. 130). Das schwere Würfelkapitäl wird durch das leichtere Knospenkapitäl (s. Fig. 109) ersetzt. Zierliche Blätterkronen umlaufen den die Pfeiler nach oben abschließenden Kapitälkranz, auf dem sie wie aufgelegt erscheinen, und über demselben setzt sich die durch die einzelnen Säulchen oder Dienste der Bündelpfeiler markierte Aufwärtsbewegung in den kühn ansteigenden Gewölberippen fort, das tragende Motiv auf die ganze Decke verteilend. Diese zieht aus der Anwendung des Spitzbogens einen bis dahin ungeahnten Gewinn. Dadurch, daß die Pfeiler und Dienste für das Hauptschiff enger zusammengestellt werden konnten, wurden die Gewölbefelder viel kleiner und die Decke in sich zusammenhängender; die Gewölbekappen konnten also bedeutend leichter ausgeführt werden und zwar in demselben Maße, in welchem die Rippen vermehrt wurden. Man begnügte sich deshalb bald nicht mehr mit dem spitzbogigen Kreuzgewölbe, welches nur zwei Dia-

Digitized by Google

gonalrippen enthielt, sondern wählte die sechsteilige Gewölbekonstruktion (s. Fig. 114). Über der Vierung, deren Gewölbekappen alsdann gar zu groß erschienen, erzielte man eine Einteilung in kleinere Felder durch Einfügung von Gewölberippen in Sternform (vgl. Fig. 93), wodurch die sogenannten Sterngewölbe entstanden, die bei fortschreitender Entwicklung in dem Streben nach größerer Pracht immer reicher ausgebildet wurden und zuletzt in die Netzgewölbe übergingen, an denen die ursprüngliche Einteilung in Gewölbejoche nicht mehr zu erkennen ist (s. Fig. 115).

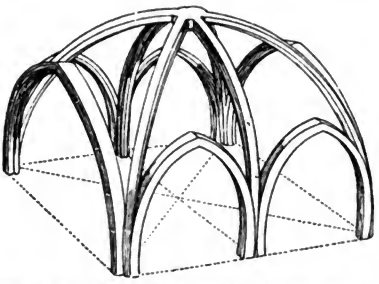


Fig. 114. Sechsteilige Gewölbekonstruktion.

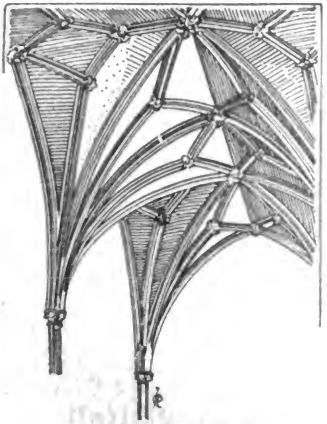


Fig. 115. Netzgewölbe.

Dadurch erscheint die Decke nicht mehr als eine schwer belastende Masse; sie ist aufgelöst in ein netzartig sich verästelndes System von Rippen, in welches die durch die Pfeiler bewirkten aufstrebenden Kräfte übergehen und in welchem sie gleichsam ausklingen.

Diese Gewölbekonstruktion wurde aber auch für die Ausgestaltung der raumeinschließenden Wände von größter Bedeutung. Durch Einführung des

Digitized by Google

Spitzbogens und die leichtere Ausführung der Gewölbe wurde der Seitenschub derselben ganz bedeutend verringert, und dadurch, daß man dem Mittelschiff und den Seitenschiffen die gleiche Anzahl Gewölbejoche gab, wurde der Gewölbedruck viel gleichmäßiger. Er konnte durch die Pfeiler und deren Verstärkung fast ganz aufgefangen und nach unten geleitet werden, so daß sich die dazwischenliegenden Wandflächen fast beliebig durchbrechen ließen. Die Fenster konnten daher ungewöhnlich weit und hoch angelegt werden, um dem Lichte möglichst großen Eingang ins Innere zu bieten. Auch unterhalb der Fenster erhielten die Mittelschiffswände Durchbrechungen; man gab ihnen durch Anordnung von arkadenartigen Umgängen in der Höhe der Seitenschiffgewölbe, die sogenannten Triforien, eine harmonisch bewegte Gliederung (Fig. 116). Das Bestreben, den Innenraum nach oben zu einengende Mittelschiffswand ganz zu entfernen, führte zu einer grundlegenden Veränderung gegenüber dem romanischen Basilikenbau, indem man die Gewölbedecken der Seitenschiffe hinaufrückte in die gleiche Höhe wie die des Mittelschiffs. So entstanden die Hallenkirchen mit gleich hohen Mittel- und Seitenschiffen unter einem

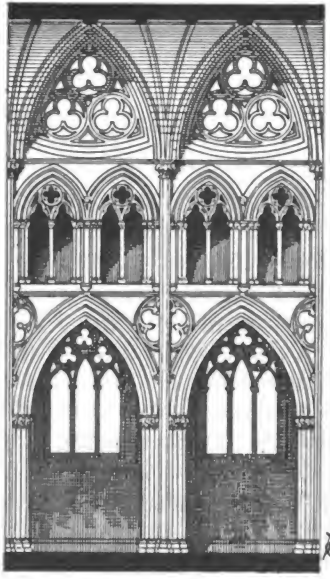


Fig. 116. Gotisches Langhaussystem (von der Kathedrale zu Lichfield).

Digitized by Google

Fig. 117. Fiale.

Dache, ein neues System, das schon in der Frühgotik auftritt — in Deutschland erstmals an der Elisabethenkirche in Marburg (1235—1283) — und welches fortan neben dem der gotischen Basilika (mit niedrigeren und schmalen Seitenschiffen) zur Anwendung kommt. Bei den Hallenkirchen wird in der späteren Zeit, um eine noch größere Einheitlichkeit des Raumes zu erzielen, das Querschiff meistens ganz weggelassen.

Die Grundzüge des äußeren Aufbaues der gotischen Kirche charakterisieren sich zunächst in den Strebepfeilern, d. s. an den äußern Mauerflächen aufsteigende Verstärkungen der innern Wandpfeiler, die den Seitenschub der Gewölbe aufnehmen und auf die Fundamente überführen. Sie sind meist in gleicher Breite wie die innern Pfeiler angelegt, verjüngen sich aber nach oben nach dem Maße des zu leistenden Gegendrucks in mehreren Absätzen und endigen über dem Dache in den schlanken, wie zierliche Türmchen aussehenden Spitzsäulen oder Fialen (Fig. 117), die die Widerstandskraft der Strebepfeiler durch senkrechten Druck von oben verstärken. Bei den Basiliken zeigte sich bald die Notwendigkeit, das stark überhöhte Mittelschiff von außen zu stützen, um eine zu starke Massenvermehrung namentlich der innern Pfeiler zu umgehen. Es geschah dieses durch die Strebebögen (Schwib-

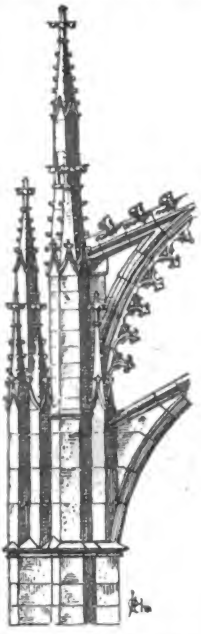


Fig. 118. Strebepfeiler mit Strebebögen.

Digitized by Google

bögen), welche den Gewölbeschub des Mittelschiffs über das Dach des Seitenschiffs hinweg auf die stark ausgebildeten Strebepfeiler des letzteren übertragen (Fig. 118). Sie bilden also schräg eingespannte Brücken zwischen diesen und den Strebepfeilern des Mittelschiffs und bringen das Tragen prächtig zum Ausdruck.

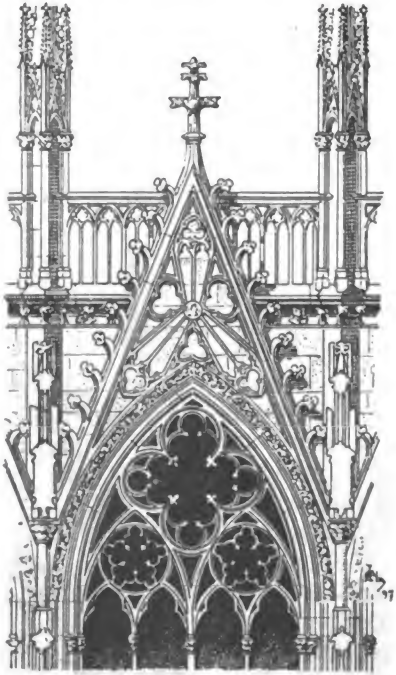


Fig. 119. Fenster mit Wimperg (vom Dom zu Köln).

Durch die Strebepfeiler werden die äußern Mauerflächen in senkrechte Felder geteilt, in welchen die großen und namentlich bei den Hallenkirchen ungewöhnlich hohen Fenster liegen. Diese sind oben mit dem Spitzbogen abgeschlossen und zwar in der Blütezeit meist mit dem gleichseitigen, später mit dem steilen (s. Fig. 112). Die große Weite der Fenster macht eine Einteilung notwendig durch einen oder mehrere schmale Steinpfosten, die oben im Spitzbogenfelde durch äußerst kunstvoll aus durchbrochenen Steinplatten gefügte Verzierungen untereinander verbunden werden (Fig. 119). Man nennt diese ausschließlich mit Lineal und Zirkel nach rein geometrischen

Digitized by Google

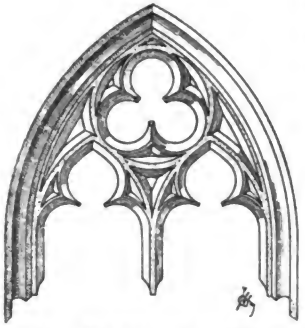


Fig. 120. Maßwerk aus der Blütezeit.

Motiven zusammengesetzten Verzierungen Maßwerke; dieselben gehören zu den Glanzpunkten der Gotik (Fig. 120 u. 121). Bei der beträchtlichen Höhe der Außenmauern war es notwendig, in Höhe des Dachfußes und unmittelbar unter den Fenstern (ähnlich den innern Triforien) galerieartige Umgänge anzulegen, um bei Reparaturbedürftigkeit namentlich an den Fenstern die betreffenden Teile zugänglich zu machen. Diese Umgänge wurden bald zu dekorativen Arkaden umgebildet und namentlich in der französischen Gotik ausgiebig angewendet. Sie bilden mit den wenigen Gesimsen diejenigen Bauglieder, die eine horizontale Einteilung der Wände andeuten. Der nach oben einfach abgeschrägte oder in einer flachen Wellenlinie profilierte Sockel gibt dem Bau eine feste Unterlage; ein unter den Fenstern hinlaufendes schmales, aber scharf profiliertes Gesimsband, das sogenannte Kaffgesims, leitet das von den Wänden abfließende Regenwasser nach außen ab (s. Profil Fig. 122), und das ähnlich gebildete, oft mit einem Blumenfries verzierte Kranzgesims gibt der

Fig. 121. Maßwerk mit Fischblasen (Spätgotik).

Digitized by Google

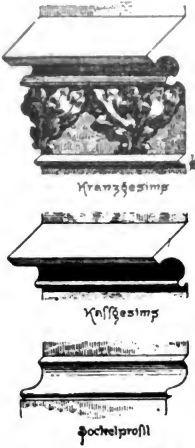


Fig. 122. Got. Gesimse.

äußern Mauerfläche nach oben Abschluß. In allen Gesimsen bilden der Wasserschlag, d. i. die schräg abfallende Oberfläche, und eine tiefe Hohlkehle die charakteristischen Profilglieder (Fig. 122). Für möglichst gute Ableitung des Regenwassers wurde bestens gesorgt. In sorgfältigst verkitteten steinernen Dachrinnen wurde es gesammelt und durch die als fratzenhafte und phantastische Menschen- und Tiergestalten gebildeten Wasserspeier weit von den Mauern fortgeschleudert (Fig. 123). Die Dächer selbst machte man immer höher und steiler, und da die Dachflächen dadurch sichtbar wurden, verzierte man sie häufig mit Flächenmustern aus farbigen Tonziegeln. Die Querschiffe erhielten meist reich durchbrochene, mit Maßwerk geschmückte oder verblendete Giebel.

Der Hauptreichtum in der äußern Gestaltung wurde auf die Westfassade verwendet; hierher legte man die Portale und riesige Prachtfenster; hierher kamen auch die Türme, in denen die Außenarchitektur zur großartigsten Entfaltung gesteigert wird. An den stets in großen Maßverhältnissen angelegten Portalen verbleibt hinsichtlich der

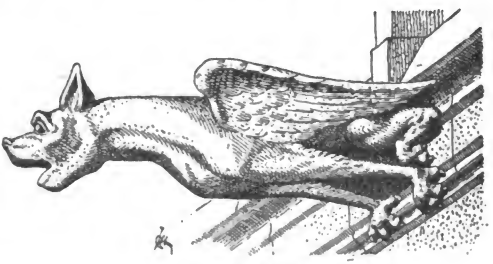


Fig. 123. Wasserspeier.

Digitized by Google

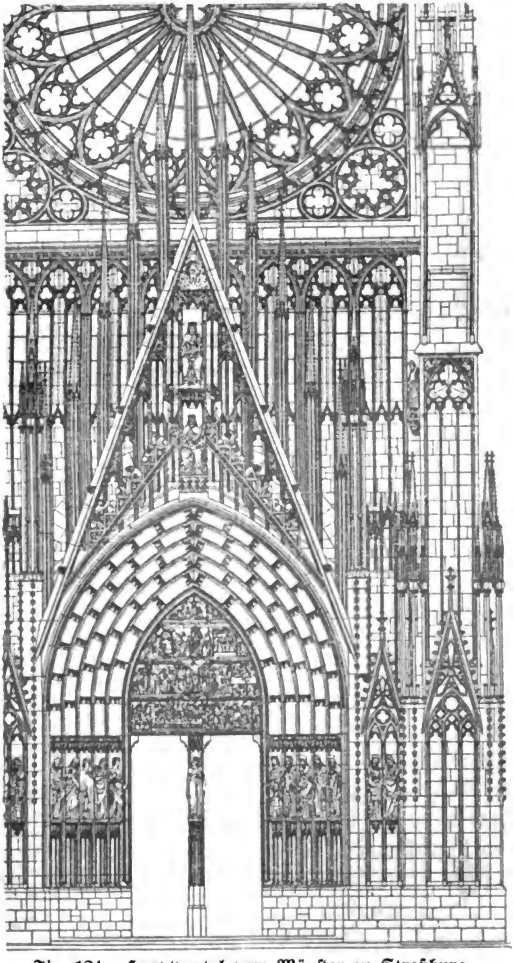


Fig. 124. Hauptportal vom Münster zu Straßburg.

Digitized by Google

Fig. 125. Kreuzblume.

Bildung der Leibungen die romanische Umrahmung (Fig. 124). Die Säulchen werden aber mehr dekorativ als dünne Rund- oder Spitzstäbe (Rundstäbe mit aufgesetztem Blättchen, s. Fig. 130 u. 132) behandelt, die in der späteren Zeit ohne Kapitäl in den Spitzbogen übergehen. Zwischen dieselben treten breite, nischenartige Hohlkehlen zur Aufnahme von Figurenreihen, die sich oben im Scheitelpunkt des Spitzbogens schließen. Jede dieser Statuen steht auf einem konsolenartigen Untersatz, der zugleich den Baldachin bildet für die darunter befindliche Figur. Diese Konsolen und Baldachine, letztere bei Einzelfiguren mit Fialenkrönung, sind besonders charakteristische Zierglieder des gotischen Stils. Auf dem Spitzbogenfelde, dem Tympanon, findet sich meist ein sehr reicher bildnerischer Schmuck. Über dem Spitzbogen erhebt sich ein steiler, mit Maßwerk durchbrochener Ziergiebel, Wimperg genannt, an den Kanten reich besetzt mit den kennzeichnenden Kantenkriechblumen oder Krabben (Fig. 126) und von der gotischen Endigungsblume, der Kreuzblume, bekrönt (s. Fig. 125). Auch über den Fenstern, die im übrigen ähnlich wie die Portale mit Rund- oder Spitzstäben zwischen Hohlkehlen umrahmt sind, finden sich bei reicheren Ausführungen (z. B. dem Kölner Dom) diese die vertikale Bewegung sprechend bezeichnenden Wimperge (Fig. 119). Über dem Portal erhält oft ein mächtiges, mit strahlenförmigem Maßwerk glanzvoll durchgebildetes Rad- oder Rosenfenster seinen Platz

Fig. 126. Krabbe.

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 127. Hauptansicht vom Münster zu Ulm.

(die berühmte Rosette über dem Hauptportal des Straßburger Münsters hat 14 m Durchmesser, siehe Fig. 124). Die höchsten künstlerischen Leistungen stellen aber die Türme dar. Sie steigen über einer fast immer quadratischen Grundfläche in mehreren, durch Kaffgesimse und Galerien markierten, schön abgestuften Geschossen auf zu ungewohnter Höhe, an den Ecken von mächtigen, nach oben immer mehr sich verjüngenden und in Fialen sich auflösenden Strebepfeilern flankiert, zwischen denen riesige Prachtfenster liegen. Hoch oben, weit über dem Dachfirst des Riesenbaues, gehen dieselben in ein Geschoß von achteckiger Grundform über, auf dessen oberer Galerie sich die gewaltige, steil und kühn aufsteigende Turmpyramide erhebt, ganz zusammengesetzt aus mit Maßwerk durchbrochenen Steinplatten, und auf der äußersten Spitze von einer Kreuzblume gekrönt (siehe Fig. 128). Die großartigsten Verhältnisse liegen diesen Türmen zu Grunde; mit staunenswerter Sicherheit, bis zur äußersten Grenze konstruktiver Leichtigkeit gehend, sind sie ausgeführt. Sprechender und vollkommener hätte die himmelanstrebende Idee des Christentums nicht in Stein gemeißelt werden können, als in diesen wunderbaren Bauwerken der gotischen

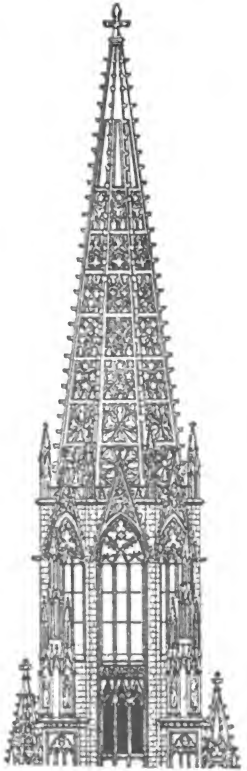


Fig. 128. Pyramidesd. Münsterturms zu Freiburg i. B.

Digitized by Google

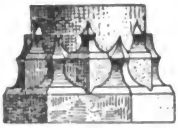


Fig. 129. Pfeilersockel (aus Schloß Wertheim).

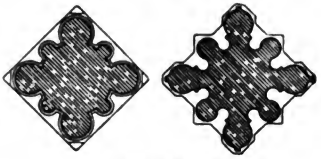


Fig. 130. Pfeilerquerschnitte.

Frühgotisches Kapitäl von Wimpfen i. T.

Spätgotisches Kapitäl von Eßlingen. Fig. 131.

Zeit, in denen alle Teile mit einer markant ausgeprägten Konsequenz auf die Auflösung der Massen, das „Ausleben der Kräfte", gewissermaßen die Vergeistigung der Materie, hinweisen (Fig. 127).

Die gleiche Vollkommenheit in der Durchführung dieses Gedankens bei derselben Sicherheit in der Konstruktion bewundern wir im Innern der durchgebildeten gotischen Kirchen. Die ungeheuren, ganz in Stein erbauten und zu außerordentlicher Höhe aufgeführten Hallen zeigen die weitgehendsten Mauerdurchbrechungen; nirgends finden wir ein Übermaß von Pfeilerstärke, nirgends einen Überschuß von Kraft. Alle Teile stehen in einem bis ins kleinste streng abgewogenen Verhältnis zueinander und offenbaren die höchste, geradezu vollkommene Ausbildung der damaligen Baumeister in Theorie, Konstruktion und Technik. Daß diese hohe Stufe des

Digitized by Google

Könnens erreicht wurde, ist das Verdienst der Bauhütten, d. s. Verbrüderungen der Steinmetzen, die das Studium der Geheimnisse der gotischen Kunst jedem einzelnen zur Lebensaufgabe machten, und die deshalb für die Ausbildung des gotischen Stils von größter Bedeutung wurden. Ihnen verdankt derselbe auch die bis ins kleinste herab ebenso konsequente wie reizvolle

Ausgestaltung der Einzelformen und die stete Fortentwicklung der Architekturdetails. Die innern Pfeiler stehen auf einem meist aus zwei bis drei Absätzen mit Abschrägungen gebildeten Sockel, deren oberster eine sehr niedere attische Basis enthält, die um den ganzen Pfeiler herumläuft. Oft vermitteln auch äußerst reizvolle Durchdringungen von Prismen und Pyramiden (Fig. 129) den Übergang von der Grundfläche in den Pfeilerquerschnitt. Bei diesem bleibt anfänglich der kreisrunde oder polygonale Kern zwischen den einzelnen Diensten (Rundsäulen) sichtbar; später wird der Zwischenraum wie an den Fenster- und Türumrahmungen durch Hohlkehlen ausgerundet (s. Fig. 130). An den Kapitälen ist in der Frühzeit die Knospenform (s. Fig. 109) vorherrschend; später wird aber diese an den Romanismus erinnernde Form verlassen, und naturalistisch behandelte Blattreihen umziehen in reichem Wechsel den kelchförmigen Kern, scheinbar nur aufgelegt und mit den Stielen lose angeheftet (s. Fig. 131). Basis, Säulenring und Deckplatte werden scharf profiliert, namentlich mit tief einschneidenden Hohlkehlen; die Deckplatte wird zunächst an den Ecken abgestumpft, dann acht- oder vieleckig. An den Gurten- und Rippenprofilen, sowie an den Fenster- und Türumrahmungen erhält der vom romanischen Stil überkommene Rundstab bald ein aufgesetztes Plättchen, das immer schärfer markiert wird, wodurch er zum Spitzstab mit birnförmigem Querschnitt umgestaltet wird, bis er schließlich zum beiderseits

Digitized by Google

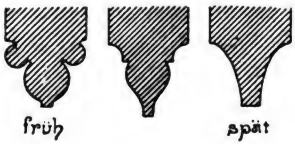


Fig. 132. Rippenprofile.

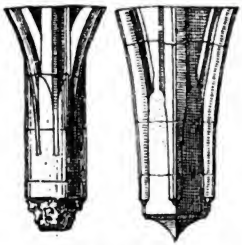


Fig. 133. Tragsteine.

tiefgekehlten Vierkantstab herabsinkt (Fig. 132). Nach oben vereinigen sich die Gewölberippen immer in oft reich ornamentierten Schlußsteinen (Fig. 93); nach unten schneiden sie aber in der spätgotischen Zeit ohne Übergang in die kreisrunden oder polygonalen Pfeiler und Wanddienste ein, welch letztere dann auf Tragsteinen oder Konsolen aufsitzen (s. Fig. 133 und 134).

In der **Spätgotik** gehen überhaupt die früher so ausdrucksvollen Details zurück. Die Darstellung des Schlanken und Gestreckten wird schließlich übertrieben und verdrängt das konstruktive Prinzip. Die Zierglieder, Krabben, Kreuzblumen und dergl. erstarren, werden wie ausgedorrt, die Fialen (Spitzsäulen) immer magerer und erinnern zuletzt an Metallarbeiten. Das Nachlassen in dem Festhalten der ursprünglichen Grundsätze führt zum Eindringen rein dekorativer Bildungen. Der Spitzbogen über den Türen und Fenstern erhält allerlei Variationen durch den geschweiften Spitzbogen oder Eselsrücken, den umgekehrten Spitzbogen und in England

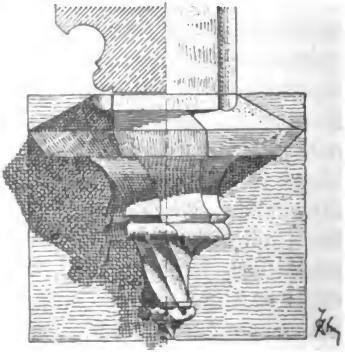


Fig. 134. Spätgot. Konsole (von Königshofen im Grbf.).

Digitized by Google

namentlich durch den Tudorbogen (s. Fig. 135). Die wieder aufgenommenen dünnen Rundstäbe und Zierprofile an den Umrahmungen durchwachsen einander gitterartig. Im Maßwerk tritt die die Spätgotik besonders charakterisierende Fischblase als bevorzugtes Motiv auf (s. in Abbildung 121 die äußern, geschweiften, an die Form von Fischblasen erinnernden Figuren). In Bezug auf die Gesamtanlage zeigt sich eine Vorliebe für die Hallenkirchen, in der die Seitenschiffe nahezu gleiche Breite erhalten wie das Mittelschiff, mit einem außerordentlich schlanken, zu bis dahin unerreichter Höhe geführten Fassadenturm. Oft werden auch die Portale zu selbständigen Vorhallen (Fig. 127), aufs prächtigste ausgestattet mit dem reichsten ornamentalen und bildnerischen Schmuck.

Fig. 135. Spätgot. Bogenformen.

Die Ornamentik des gotischen Stils zeigt eine völlige Umgestaltung gegenüber der romanischen dadurch, daß die dort vorherrschenden, gesetzmäßig sich wiederholenden Linienzüge und die damit verwachsenen Tier- und Menschengestalten ganz verschwinden. Die Motive werden zunächst unmittelbar der heimischen Pflanzenwelt (Ahorn, Eiche, Kleeblatt, Efeu und dergl.) entnommen, in vollständig naturalistischer Auffassung und Behandlung. Allmählich entsteht das typisch gotische Ornament aus den knorrigen Blättern mit den stark vortretenden Buckeln, über die eine Blattrippe läuft. In der Spätgotik wird dasselbe zu einer schematisch ausgeschnittenen und streng stilisierten, meist bandartig verschlungenen oder fortlaufenden Blatt-

Digitized by Google

werksart, die fast nur noch an die Distel erinnert (siehe Fig. 136).

Die Bildnerei entwickelt sich auf dem Boden der romanischen Kunst; sie formt ihre Gestalten zunächst im Geiste derselben und unter der Nachwirkung der antiken römischen Auffassung, an welcher man besonders in Italien festhält, wo die Künstlerfamilie der Pisani und ihre Nachfolger eine eifrige Tätigkeit entfalten. In den nördlichen Ländern, namentlich in Deutschland, gelangt man aber mit der Zeit zu einer völlig eigenartigen Darstellungsweise, die im lebhaften Gegensatz steht zur Antike, und welche ein treues Spiegelbild gibt von den schwärmerischen Empfindungen des Zeitalters des Marienkultus, der Minnesänger und der innigen Frauenverehrung. Die erhabene Würde und Ruhe der antiken Figuren geht verloren; weiche Empfindsamkeit und Schmiegsamkeit liegt in der ganzen Körperhaltung, und aus den anmutigen Gesichtszügen dieser stets jugendlich gebildeten Gestalten spricht eine Andacht, Innigkeit und Hingebung, die das stets zur Sentimentalität neigende Gefühlsleben der Zeit sehr ausdrucksvoll offenbaren (Fig. 137). An Stelle der antiken parallelfaltigen Gewandung tritt allmählich die heimische, volkstümliche Tracht mit einem lebhaft gebrochenen, eckigen und knitterigen Faltenwurf, der voll und reich auf die Füße herabfällt, die eigentlichen Körperformen aber eher ver-

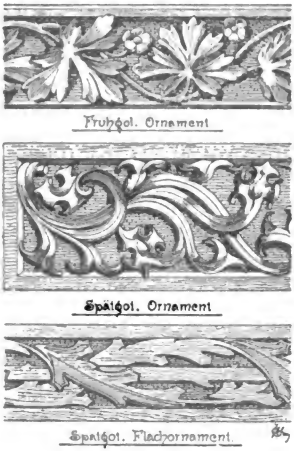


Fig. 136. Gotische Ornamente.

Digitized by Google

Fig. 137. Spätgot. Spitzbogenfiguren (von der Kirche zu Rottweil).

birgt, als zur Erſcheinung bringt. Da, wo die Bildnerei ſich in den Dienſt der Architektur ſtellt — hauptſächlich an den Portalen, die meiſt mit einer reichentfalteten figürlichen Skulptur kirchlichen oder nationalen Inhalts ausgeſtattet ſind —, ordnet ſie ſich freilich, nicht gerade zu ihrem Vorteil, dem ſtrengen Geſetze unter und überträgt bisweilen die geſtreckten Verhältniſſe auf die Figuren; aber es iſt Leben in denſelben, wenn es auch in einer oft gar zu derben Zeichnung der Charaktere zum Ausdruck kommt. Das Streben nach Naturwahrheit führt zur Bemalung der Figuren, aber

Digitized by Google

auch zu mancher Übertreibung. Große Bedeutung gewinnt die Holzschnitzerei, da das Holz dem Norden das bequemste Material bietet und für Bemalung und Vergoldung sich besser eignet als Marmor und Sandstein. Die Skulpturen finden an den Portalen, Altären, Kanzeln, Lettnern, Grabdenkmälern und in der Profanarchitektur als Statuen an Wohnhäusern, Brunnen u. dgl. ausgiebige Verwendung.

Das spezifisch gotische Ideal in der Bildnerei hatte mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Nun aber nahm der allgemeine Umschwung in den gesamten Zeitverhältnissen (vergl. S. 136) einen sehr bedingenden Einfluß auf die Kunst, der in der Plastik ungleich früher zum Ausdruck kam als in der Architektur und zur Aufnahme eines die Gegenwart, Natur und Wirklichkeit beobachtenden Zuges, also des Realismus führt, der in einer sehr glücklichen Verschmelzung mit dem idealen Schwung des Mittelalters der germanischen, insbesondere der deutschen Plastik, ihre Blütezeit bringt. In den Werken der hervorragenden Meister dieser Zeit (M. Pacher [† 1498] und A. Pilgram in Österreich, Jörg Syrlin [† 1491] in Ulm und der drei Nürnberger Veit Stoß [† 1533], Adam Kraft [† 1507] und Peter Vischer [† 1529], s. Fig. 138) liegt der künstlerisch höchst bedeutsame Ausdruck des nordisch-germanischen Wesens und seines ganzen Lebensinhaltes in der ebenso glänzenden wie interessanten Kulturepoche des späten Mittelalters. (Die hier genannten Meister könnten auch zu denen der Renaissance gezählt werden, da ihre Hauptwerke auf der Grenzscheide stehen zwischen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Auffassung und zum Teil in das 16. Jahrhundert fallen. Dieselben wurden an dieser Stelle eingereiht hauptsächlich mit Rücksicht darauf, daß die stilistische Behandlung ihrer Hauptwerke der gotischen Architekturperiode näher liegt als der Formgebung der Renaissance.)

Digitized by Google

Die Málerei folgt den Grundsätzen der Bildnerei, bleibt aber in der Ausführung der Details hinter ihr zurück. Sie strebt weniger nach Schönheit der Figuren, als nach bestmöglichem Ausdruck der tiefen religiösen Überzeugung und des sentimentalen Zuges der Zeit. Die Technik zeigt in der Frühzeit eine flache Behandlung durch Zeichnen der Umrisse und Bemalen, ohne Streben nach plastischer Modellierung, nachher aber (im 14. Jahrhundert) einen Fortschritt zum eigentlich malerischen Verfahren und eine Wendung vom allgemein Typischen zum Persönlichen und Realistischen. Der Hintergrund ist ursprünglich Gold, später Landschaft mit Ausblicken auf Burgen, Städte, Dörfer und das Innere derselben, zuletzt die Bürgerstube mit ihrer ganzen häuslichen Einrichtung und malerischen Fensterdurchblicken, in oft sehr reizvoller Darstellung. Als stilistische Merkmale für diese Kulturepoche dürfen gelten: schlanke Gestalten, steil abfallende Schultern, sehr schmächtige Gliedmaßen, lange und spitze Finger ohne deutliche Markierung der einzelnen Gelenke, Gewandung in großen, meist knitterigen Falten voll herabfallend, Köpfe klein, oval, mit hoher Stirne, hochgewölbten Augenbrauen, scharf geschnittener Nase, kleinem Mund und Kinn. Die Körper sind sanft bewegt mit einer elastischen Ausbiegung, das Ganze (namentlich in der früh- und hochgotischen Zeit) in konventioneller Behandlung ohne anatomisches Studium, aber mit dem

Fig. 138. Madonna im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Digitized by Google

sprechenden Ausdruck tiefer Demut, Frömmigkeit und seliger Beschaulichkeit. Künstler: in Italien Cimabue († 1302), Giotto di Bondone († 1337), in Flandern J. van Eyck († 1440), van der Weyden, Hans Memling, in Köln die Meister Wilhelm und Lochner († 1452), in Schwaben M. Schongauer († 1491), F. Herlin, in Nürnberg M. Wohlgemut († 1519), in Ulm B. Zeitblom, in Augsburg Holbein der Ältere († 1524). Diese Meister sind die Gründer der verschiedenen Malerschulen des Mittelalters (der florentinischen, flandrischen, Kölner, schwäbischen, Nürnberger Schule u. a.). Von denselben wird vor allem die Tafelmalerei zu einer hohen Entwicklung gebracht. Als Mittel hierfür wurden bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts die Temperafarben benutzt, d. h. die Farben wurden mit Leimwasser angerieben und dann mit Eiweiß, Gummi und andern Bindemitteln aufgetragen und zuletzt mit Firnis oder Öl überzogen. Um 1420 gelang es van Eyck in Gent, brauchbare Ölfarben herzustellen, deren Verwendung um 1450 in Flandern und bis zum Schlusse des Jahrhunderts in Deutschland und Italien fast allgemein üblich wurde.

Der Entwicklung der Wandmalerei ist die gotische Architektur nicht günstig, da in den großen Domen bei der Auflösung der Wände eigentlich nur die Gewölbekappen, die Wandflächen über den Arkaden im Mittelschiff und die Sockelpartien im Chorumgang zur Bemalung übrig bleiben. In Italien, wo das gotische Prinzip weniger streng durchgeführt ist, gelangt die Freskomalerei (s. S. 60) zu einer hohen Kunstblüte. In Deutschland begegnet man den Wandgemälden am häufigsten in den einfachen Landkirchen und den Ritterburgen. Man hatte auch hier sich in der Freskotechnik geübt; in den meisten Fällen wurde aber al secco gemalt, d. i. auf die trockenen, glatt verputzten Mauerflächen wurden

Digitized by Google

die Umrisse mit schwarzer oder brauner Wasser- oder Leimfarbe aufgetragen, dazwischen die Lokaltöne angelegt und ein wenig nachschattiert und aufgelichtet.

Die dekorative Malerei verwendet in jenen glanzvollen Zeiten des deutschen Rittertums mit Vorliebe Wappen und heraldischen Schmuck, eingeflochten in das typisch gotische Ornamentwerk. Zu hervorragender Bedeutung gelangt die Glasmalerei, die zwar schon in der romanischen Epoche vorkommt, hier aber in den hohen und weiten Fenstern einen ungleich größeren Raum zugewiesen erhält. Meist sind es teppichartige Muster, oft aber auch bildnerische Darstellungen religiösen oder geschichtlichen Inhalts, stets umrahmt von einer prächtigen, in den charakteristischen gotischen Detailformen gezeichneten Bordüre, in den tiefsten und leuchtendsten, wunderbar harmonisch zusammengestimmten Farben. Die Miniaturmalerei dehnt sich in Deutschland auch auf die Illustration der Heldengedichte und des Minnesangs, der Chroniken und dergl. aus und offenbart stets die naive Empfindung und das Gefühlsleben der damaligen Zeit.

Die Kleinkünste (Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Gold- und Silberarbeit, Schmiedekunst und dergl.) zeigen uns am allerlebhaftesten, wie tief die gotischen Formen die ganze künstlerische Auffassung der Zeit durchdringen. Die Nachbildungen architektonischer Glieder wie Giebel, Fialen mit Krabben und Kreuzblumen, Maßwerken und Baldachinen sind auch in der Kleinkunst die gebräuchlichsten Formen (Fig. 139) und lassen die Reliquienschreine als verkleinerte Abbilder von Bauwerken erscheinen. An den Altären, Kanzeln, Lettnern, Grabdenkmalen, Taufsteinen und in der gesamten bürgerlichen Baukunst kommen die Kleinkünste zu einer sehr ausgiebigen Entwicklung.

Kloster- und Profanbauten. Während die Klöster im allgemeinen ziemlich streng an den Überlieferungen der ro-

Digitized by Google

manischen Zeit festhalten und die gotischen Formen mehr dekorativen Einfluß erhalten auf reichere Ausgestaltung der Kreuzgänge, des Chors, der Lettner, Altäre und Kirchengeräte, gelangt der gotische Stil in der weltlichen Architektur noch zu einer glänzenden Entfaltung. Zwar gestatteten die Burgen der Ritter schon der Sicherheit wegen, die eine starke Durchbrechung der Mauern nicht zuließ, nur eine maßvolle Fortentwicklung der hierfür besser geeigneten romanischen Bauweise; im Äußern sind es meistens nur die Detailbildungen, die hohen und schlanken Zinnenbekrönungen und reizvolle, äußerst malerisch angeordnete Erker und Ecktürmchen mit Zinnen und Spitzsäulen, die auf die gotischen Formen hinweisen. Um so ausgiebiger werden dieselben aber in der Innenarchitektur, den Treppenhäusern, Sälen und dergl. verwendet. Auch in der Befestigung der Städte, den Stadttoren und Stadttürmen waren durch die gleichen Rücksichten Beschränkungen geboten. Dagegen wetteifern die inneren öffentlichen Gebäude, die Rat- und Kaufhäuser mit ihren trotzigen Türmen, den oft reich mit Fialen verzierten Treppengiebeln und den großen Sitzungs- und Festsälen an Pracht und an Größe mit den Burgen und Schlössern der Fürsten; sie geben uns heute noch ein höchst rühmliches Zeugnis für den Gemeinsinn, die Macht und den Reichtum des freien Bürgerstandes im Mittelalter.

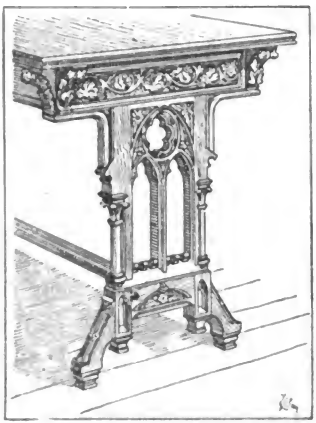


Fig. 139. Gotischer Tisch.

Digitized by Google

Bei den Privatbauten gewinnt die Gotik noch ein ganz eigenes Gepräge durch Entwicklung der mittelalterlichen Holzarchitektur. Der Fachwerksbau mit den vorgekragten Stockwerken (Fig. 140), reichverzierten Fensterbrüstungen und geschnitzten Fensterrahmen, mit den prächtig ornamentierten Eckpfosten und Pfetten wird zur typischen Grundform für die bürgerlichen Wohnhäuser. Das Fachwerk beginnt meist erst mit dem zweiten Stock; der erste ist von Stein. Durch ein weites Bogenportal gelangt man in den geräumigen Hausflur, von dem ein stattliches Treppenhaus mit oft prächtig gewundenen Steintreppen zu den Stockwerken führt. Auch im innern Ausbau spielt das Holz eine hervorragende Rolle; Wände und Decken werden vertäfelt; die Möbel erhalten zierliche gotische Maßwerksfüllungen und reiches Eisen- oder Silberbeschläg. Und wenn es zu kostspielig war, ein sorgfältig modelliertes Ornament mit Wappen und dergl. ein-

Fig. 140. Hofansicht aus Straßburg.

Digitized by Google

schnitzen zu lassen, finden die gotischen Blattformen in flachgeschnittenem Ornament, das wie aufgelegte Laubsägearbeit erscheint, an Vertäfelungen und Möbeln zwar vereinfachte, aber sehr ansprechende Verwendung (s. Fig. 136, 139 u. 141).

An diesen Privatbauten finden wir auch den Steinbau mit dem Fachwerk in äußerst glücklicher Verbindung; massive Giebel mit treppenartigen Abstufungen oder hohen Zinnen, oft von Fialen flankiert, krönen nicht selten die Hauptfront der im übrigen fast ganz in Fachwerk ausgeführten Häuser, und zierliche hölzerne Laubgänge, Erker und Ecktürmchen sind ein sehr häufiger, anheimelnder Schmuck der steinernen Fassaden.

Vergegenwärtigen wir uns nun ein solches Straßenbild einer mittelalterlichen Stadt, so wie es uns z. B. in dem gewerbefleißigen Nürnberg entgegentritt, mit den hohen Giebeln, den stolzen Ecktürmchen, den vielen Chörlein, den oft sehr reizvollen, an den Ecken und in tabernakelartigen Nischen befindlichen Heiligenstatuen auf reich verzierten Konsolen und mit eleganten Spitzsäulenkrönungen, die Straßenfluchten malerisch unterbrochen von freien Plätzen mit den sehr kunstvoll ausgeführten Brunnen, so werden wir uns des Eindrucks nicht erwehren können, daß das eine wahrhaft volkstümliche Kunst ist, die zweifellos auch heute noch eine sehr dankbare Form für das bessere bürgerliche Wohnhaus bietet.

Entwicklung in den einzelnen Ländern. Der gotische Stil geht zwar von Frankreich aus, speziell dem vorwiegend germanischen Norden, gelangt aber in diesem Lande doch nicht zu seiner vollkommensten Entwickelung. Durch die Vorliebe für das zerteilende und trennende Galeriewesen, welches die französischen Bauten hauptsächlich kennzeichnet, tritt die Horizontallinie allzusehr in den Vordergrund. Die Türme werden auch oft ohne Helme wagrecht abgeschlossen (Denkmale: Notre Dame zu Paris, die Kathedralen zu Reims,

Digitized by Google

Fig. 141. Türe zum Fürstenzimmer der Feste Koburg.

Digitized by Google

Amiens, Chartres, Beauvais). England eignet sich den neuen Stil bald nach seinem Aufkommen in Frankreich an, vermag aber nicht, denselben in bedeutsamer Weise künstlerisch fortzubilden. Die gestreckten Verhältnisse, die sich schon im Grundriß zeigen, die hohen Zinnen, Lanzettfenster und in der Spätzeit („Perpendikularstil") die Tudorbogen (Fig. 135) geben der englischen Gotik ein eigenartiges, aber auch kaltes und trotziges Aussehen. Dagegen wird England zur Heimat der reichen Netz- und Sterngewölbe, die bisweilen in einer an die maurischen Stalaktitengewölbe erinnernden Pracht zur Ausführung kommen (Westminster-Abtei London, die Kathedralen von Salisbury, York, Lincoln). Die Gotik der Niederlande hält die Mitte zwischen der deutschen und französischen Auffassung, gelangt aber weniger im Kirchenbau (der wichtigste ist der Dom von Antwerpen mit sieben Schiffen und einem schlanken, 123 m hohen Turm) als an den öffentlichen Bauten zur Entfaltung, unter denen das Stadthaus zu Löwen und das Rathaus zu Brüssel berühmte Beispiele bieten. In Italien gelangt das gotische Bauprinzip nie zur vollen Entwicklung. Die ganze Bauweise ist dem Italiener zu fremdartig und unsympathisch. Er übernimmt zwar ihre Formen, verwendet sie aber fast nur als neue Dekorationsmittel unter Festhalten an dem antiken Grundgedanken für die Gesamtgliederungen der Baumassen. Infolgedessen kann von einer eigentlich gotischen Epoche wenigstens im mittleren und südlichen Italien nicht wohl gesprochen werden. Nur auf dem Boden der Lombardei, wo germanische und romanische Elemente sich verschmelzen und wiederholt ein überaus kräftiges architektonisches Leben sich zeigt, entstehen einige Denkmale von Bedeutung (Dom zu Mailand). Venedig entwickelt mit Hilfe des Spitzbogens und der Maßwerke einen höchst malerischen Fassadenstil, der namentlich an den gegen das Wasser zu sich öffnenden

Digitized by Google

Loggien*) prächtig zur Geltung kommt (Dogenpalast). In Spanien gewinnt die Gotik durch Vermischung mit den maurischen Formen eine eigenartige, überaus glänzende Pracht; an den Kathedralen ist überwiegender deutscher Einfluß unverkennbar (Kathedralen zu Burgos und Toledo). Die höchste Entfaltung erhält, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel hervorgehoben wurde, der gotische Stil in Deutschland, woselbst die französische Gotik geläutert, fortgebildet und schließlich ihrem Ideal am nächsten geführt wird. Die organische Durchbildung der Gesamtkonzeption, die strenge mathematische Konsequenz im Verhältnis der Teile zueinander und die große monumentale Idee in der ganzen Fassadenentwicklung ist ein den gotischen Bauten in Deutschland eigener Zug, der sie vor denen aller andern Länder vorteilhaft auszeichnet.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Denkmale in Deutschland; wir nennen hier nur: die Elisabethenkirche in Marburg, die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, den Dom zu Meißen, zu Halberstadt, zu Regensburg, die schönen Nürnberger Kirchen: St. Sebald (Chor), Lorenzkirche, Frauenkirche, das Münster zu Ulm (Fig. 127), den Stephansdom zu Wien.

Die weitaus stolzesten Schöpfungen entstehen aber wieder in den Rheinlanden, da wo der Germane im steten Kampfe mit dem Romanen sich mißt: Münster zu Freiburg i. B. mit einem herrlichen Turm (Fig. 128), zu Straßburg (Fig. 124), an welchem Erwin von Steinbach so glücklich die Mitte hält zwischen deutscher und französischer Gotik, die in außerordentlich edlen Formen durchgeführte Katharinenkirche zu Oppenheim, Dom zu Trier. Die konsequenteste und in jeder Beziehung vollkommenste Durchbildung erhielt der gotische Stil am Dom zu Köln, begonnen 1248, der sowohl in

*) Loggia = in die Fassade eingebaute offene Bogenhalle.

Digitized by Google

der Grundrißanlage und der strengen Regelmäßigkeit, wie auch in der durch und durch folgerichtigen Ausführung des Ganzen wie aller Detailformen (Fig. 119) die höchste Vollendung der Gotik und die Blüte und den Gipfelpunkt der gesamten mittelalterlichen Architektur darstellt.

Die einzelnen Epochen des gotischen Stils fallen in Bezug auf ihren Entwicklungsgang in Deutschland etwa in folgende Zeitabschnitte:

1. Frühgotik von 1250—1300. Übernahme der romanischen Basilika mit reicher Chorausbildung (Kapellenkranz). Gedrückter oder gleichseitiger Spitzbogen, sichtbarer Pfeilerkern mit vorgestellten Dreiviertelsäulen. Rundstäbe in Gesimsen, Portal- und Fensterleibungen und im Maßwerk. Einfacher Turmbau. (Elisabethenkirche zu Marburg.)

2. Blütezeit von 1300—1420. Reichste Grundrißanlage mit Chorumgang. Bündelpfeiler (mit Hohlkehlen zwischen den Rundstäben, auch in Tür- und Fensterleibungen). Spitz- und Birnstäbe in den Gurten- und Rippenprofilen. Stern und einfaches Netzgewölbe (mit geraden Rippen). Reiches Maßwerk aus geometrischen Figuren. Großartiger Turmbau mit durchbrochenen Helmen. (Dom zu Köln.)

3. Spätgotik und Verfallzeit von 1420—1500. Verschwinden des Querschiffs. Runde oder polygonale Pfeiler. Gleichstarke, beiderseitig gekehlte Rippen, nach unten in die Pfeiler einschneidend. Netzgewölbe mit krummlinigen und abgeschnittenen (Stutz-) Rippen. Spitzbogenvariationen (geschweifter Spitzbogen usw.). Fischblasen im Maßwerk. Dünne, sich durchwachsende Rund- und Spitzstäbe an Gesimsen und den Portal- und Fensterumrahmungen; die Wimperge meist mit geschweiften Eselsrücken. Vernachlässigung des konstruktiven Prinzips. Allmähliches Eindringen klassischer Motive (Kilianskirche zu Heilbronn a. N.).

Digitized by Google

Der Renaissance-Stil.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich in Deutschland der gotische Stil als die alleinherrschende Kunstform zu behaupten vermocht. Von nun an machte sich aber auch im Norden der kräftige Wellenschlag jener gewaltigen, auf den völligen Bruch mit dem starren Dogmenzwang des Mittelalters abzielenden Bewegungen geltend, welche schon vom ersten Viertel des 15. Jahrhunderts an von Italien ausgingen und mit unwiderstehlicher Macht das ganze Geistes- und Gemütsleben der Zeit erschütterten. Es war der aus dem lebhaften Ringen nach freiheitlicher Ausgestaltung der individuellen Selbständigkeit geborene „Geist der Renaissance",*) der dem rein kirchlichen Monopol mittelalterlicher Bildung eine „humane" entgegensetzte, in den klassischen Völkern das Musterbild menschlicher Vollkommenheit idealisierte und den Bildungsgehalt des Altertums der Kunst und Wissenschaft der europäischen Völker lebendig zu machen suchte. Dieser Bewegung kamen die epochemachendsten Entdeckungen und Erfindungen zu Hilfe, die den Gesichtskreis und die Macht des Menschen in ungeahntem Umfang erweiterten und die ganze bisherige Anschauungsweise von Grund aus veränderten. Mit tiefer Begeisterung forschten die bedeutendsten Kapazitäten der Zeit in der neu ausgegrabenen Literatur und Kunst des schönen Altertums, und die ganze gebildete Welt nahm mit Hilfe der eben erfundenen Buchdruckerkunst an ihren Errungenschaften den lebhaftesten Anteil. Und so vollzog sich allmählich, genährt und gefördert durch die heftigen Wirren der Reformation, jener tiefernste Umschwung auf allen Gebieten des geistigen Lebens,

*) Renaissance = „Wiedergeburt" des klassischen Altertums in seinem Einflusse auf die Wissenschaft, Literatur und Kunst und die gesamte Kulturanschauung.

Digitized by Google

der mit sieghafter Kraft das ganze System der mittelalterlichen Scholastik umstürzte und der gesamten modernen Bildung ihre heutige Grundlage gab.

Diese Umwälzungen mußten auch einen tiefeinschneidenden Einfluß gewinnen auf die Entwickelung der Kunst. Unvergleichlich kühne Bauwerke hatte zwar noch die letzte Epoche des gotischen Stils emporgeführt. Allein ihre strenge organische Gebundenheit in der Anlage und den ganzen Raum- und Maßverhältnissen und die schließlich in greisenhafter Verknöcherung erstarrten Einzelformen entsprachen dem bewegten Zeitgeiste nicht mehr. Mit dem Mittelalter hatte sich auch die Gotik überlebt. Die Zeit drängte nach neuen Mitteln für den künstlerischen Ausdruck, und diese wurden in den antiken Formen gefunden.

Es war wohl natürlich, daß die „Wiedergeburt" der klassischen Kunst, die „Renaissance", von Italien ihren Ausgang nahm. Diesem Lande, auf dessen Boden einstens die römische Antike entstand, war nochmals im 15. und 16. Jahrhundert eine überaus glänzende Kulturepoche beschieden, in welcher Kunstsinn und Geschmack so sehr Allgemeingut des Volkes waren, wie wir das seit den Tagen der Griechen nicht mehr gesehen haben. Hier, wo man sich von den Resten des Altertums stets umgeben sah, wo der Geist desselben nie ganz gewichen und nur zeitweise durch Eindringen mittelalterlicher nordischer Elemente in seiner Fortbildung gehemmt wurde, ist die Renaissance eine streng nationale Kunst, von durchaus einheimischen Künstlern gepflegt. Hier erreichte sie auch die edelste und vollkommenste Ausbildung, während sie im Norden erst nach langem Kampfe zur Geltung kam und auch dann nur unter mannigfacher Vermischung mit den Formen der angestammten mittelalterlichen Kunst. Da infolgedessen die Renaissance sich in den verschiedenen Ländern in sehr ungleichem Tempo entwickelte

Digitized by Google

und auch zu völlig verschiedenem Gepräge gelangte, werden wir ihre Haupterscheinungsformen, so wie sie sich in den für uns besonders in Betracht kommenden Ländern Italien und Deutschland herausgebildet haben, im einzelnen betrachten.

Die italienische Renaissance offenbart uns schon bei ihrem Entstehen ihren rein weltlichen Charakter. Während bisher die kirchliche Kunst die dominierende war und von ihr die Kunstformen entwickelt wurden, um dann auch auf die Profanbauten überzugehen, gewinnt nunmehr die Palastarchitektur die Führung über die Kunst. Die weltlichen Baumeister, unter ihnen wahrhaft gigantische Künstlernaturen von höchster und vielseitigster Begabung, geben die Richtung an und drücken oft einem ganzen Zeitabschnitt den Stempel ihrer Individualität auf. Das Große und Bewunderswerte an ihren Schöpfungen liegt darin, daß sie nach eifrigstem Studium der antiken Bauwerke, deren Überreste zum Teil noch vor ihren Augen standen, nicht in eine antiquarische Nachahmung verfallen, sondern diese Formensprache mit souveräner Freiheit und großartiger Schöpferkraft für den Geist und die Bedürfnisse der eigenen schönheitsvollen Gegenwart und Wirklichkeit fortzubilden verstehen. Dadurch haben sie mit der Renaissance die Grundlage geschaffen für die gesamte Kunst der neueren Zeit.

Die ersten Werke der Renaissance entstehen in Florenz vom Jahre 1420 ab; dort wurde von dem Baumeister Brunellesco, der als der eigentliche Vater der Renaissance gelten darf, in dem Palazzo Pitti der Florentiner Palasttypus geschaffen. Derselbe zeigt einen meist in rechteckiger Grundform und in mächtigen Dimensionen angelegten mehrgeschossigen Bau, dessen Räume sich um einen quadratischen oder rechteckigen Hof gruppieren, welcher von offenen, meist durch alle Stockwerke durchgeführten Säulenhallen umgeben ist (Fig. 142). An diesen finden die spätrömischen

Digitized by Google

Arkadenstellungen sehr dankbare Verwendung; sie sind mit Kreuz-, Kuppel- oder Spiegelgewölben überdeckt. Die letzteren werden auch für die Innenräume, namentlich in der entwickelteren Renaissance, charakteristisch. Es sind das flache Gewölbe von halbelliptischem Querschnitt, die eine nahezu ausgeebnete Mittelfläche erhalten, den Spiegel (specchio), der von einem kräftigen, in Stuck gezogenen Profil umrahmt wird und so der Malerei eine treffliche Fläche bietet. Neben den Wölbungen kommt aber auch die flache Decke häufig vor, glatt und bemalt oder durch Rahmenwerk in geometrische Felder oder Kassetten eingeteilt, die mit Stuckornamenten oder Malereien ausgeschmückt werden. Weiträumige, bequeme Treppen bilden die Verbindung der einzelnen Geschosse.

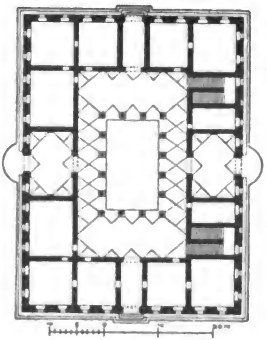


Fig. 142. Grundriß des Pal. Strozzi in Florenz.

In der Architektur kommt die Säule wieder zur Aufnahme und zwar mit Vorliebe die der korinthischen Ordnung, deren Kapitäle aber frei umgeformt werden (Fig. 145) und deren Schäfte meist unkanneliert bleiben oder mit flachem Ornamentwerk übersponnen sind, bisweilen auch kandelaberartige Bildungen erhalten. An den Fassaden wird erstmals die Rustica, das regelmäßige Quadermauerwerk mit sorgfältig abgerichteten vertieften Fugen und rauher Zwischenfläche, zu künstlerischer Geltung gebracht. In Venedig tritt an deren Stelle sehr häufig eine Verkleidung der Fassadenflächen mit bunten und kostbaren Steinplatten in verschiedenen Farben und Formen, die sogenannte Inkrustation. Für die äußere Formgebung werden die römischen Baugliederungen und das

Digitized by Google

gesamte Ornamentwerk übernommen; kräftige Gurtgesimse bewirken eine Einteilung der Fassaden in Stockwerke; ein reich ausgebildetes mächtiges Kranzgesims gibt dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß. Die Türen und Fenster werden streng symmetrisch unter sorgfältiger Einhaltung durchgehender Achsen angelegt und mit antiken Gliedern umrahmt; sie erinnern in dem in der Frühzeit häufig angewendeten Rundbogenschluß an die romanisch mittelalterliche Kunst (Fig. 143). In der weiteren Entwicklung dieser Paläste bemerken wir, wie sich allmählich aus den der römischen Antike entnommenen Motiven ein typisches, vom einfachen und schweren zum mannigfaltigen und leichten fortschreitendes Fassadensystem ausbildet. Die Rustica tritt entweder in allen Geschossen oder wenigstens über dem ersten Stockwerk in Verbindung mit zierlich gestalteten Pilastern, welche die langen Fassaden sehr wirkungsvoll beleben und deren Kapitäle oft in sehr phantasievoller Weise umgestaltet werden (vergl. Fig. 145).

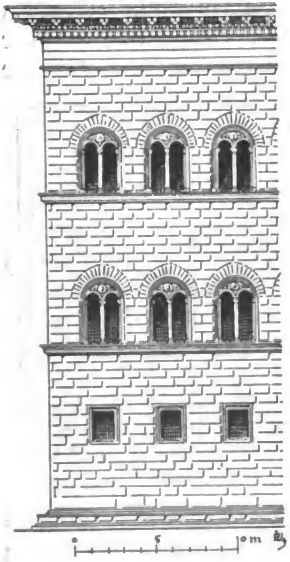


Fig. 143.

Die Türen und Fenster werden zu kräftigerer Erscheinung gebracht; sie erhalten außer der römischen Einfassung mit Gewänden und Archivolte noch ein Verdachungsgesims, welches von Konsolen, Pilastern oder Wandsäulen getragen wird (Fig. 144). Man suchte aber zunächst weniger durch

Digitized by Google

starke Profilierungen und Ausladungen zu wirken, als vielmehr durch ein sehr üppiges ornamentales Schmuckwerk, welches sich aber bescheiden den Architekturgliedern unterordnet. Die klassischen Ziergliederwie Perlschnüre, Eierstäbe, Wellenbänder, Zahnschnitte u. dgl. gelangen in reichem Wechsel zur Verwendung. Die Friese, die Füllungen an Tür- und Fensterbekrönungen, die Bogenzwickel, selbst die Säulen- und Pilasterschäftewerden mit höchst anmutigen und naiven Ornamenten geschmückt (Fig. 146), in welchen die antiken Motive mit stilisierten Pflanzenformen, namentlich dem Akanthusblatt (Fig. 145), der Rebe, dem Lorbeer und Efeu, symbolischen Gegenständen,

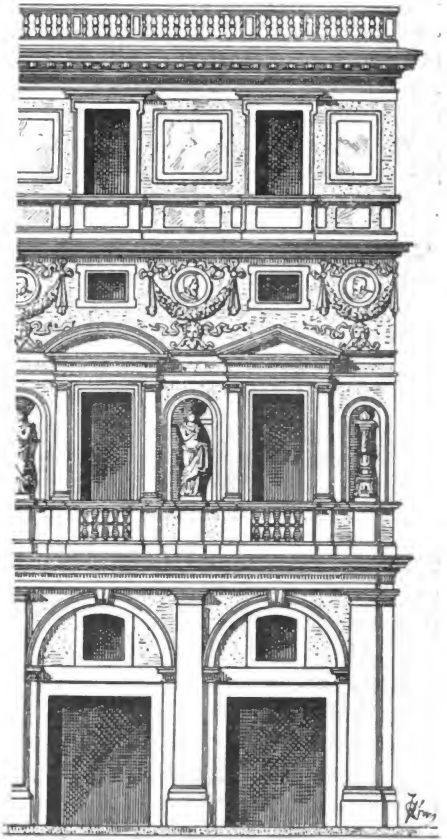


Fig. 144. Haus des Raffael in Rom.

Digitized by Google

phantastischen Figuren, Masken, Waffen, Wappenschildern, Vasen, Kandelabern und Emblemen aller Art in sehr wechselvoller und zierlicher Anordnung unter freier Benützung klassischer und mittelalterlicher Anregungen in Verbindung treten. Man bezeichnete im 15. und 16. Jahrhundert diese ornamentalen Füllungen in Pilastern und Wandstreifen als Arabesken. Das Streben nach möglichst reizvoller dekorativer Behandlung führt zu den bemalten Fassaden, welche ganze Straßenzüge einnehmen. Sehr beliebt wird die Sgraffitomanier, bei welcher der dunkelgefärbte Mörtelverputz der Außenflächen mit einer weißen Kalkschichte

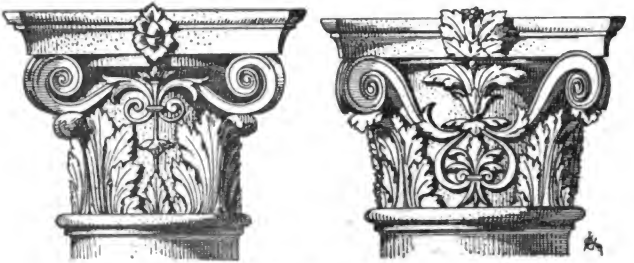


Fig. 145. Korinth. Säulenkapitäle der Renaissance.

überzogen und dann mit einem eisernen Griffel durch stellen- oder strichweise Entfernung des Überzugs die Zeichnung eingearbeitet wird.

Dieses Vorherrschen des dekorativen Prinzips, die ganz freie Auffassung über die Art des Schmuckwerks, in welchem auch die Verschiedenheit der Nationalitäten und der Einfluß früherer Epochen in meist sehr glücklicher Harmonie mit dem Struktiven zum Ausdruck kommen, der ganze Hauch mittelalterlicher Poesie, welcher noch diese Bauten umgibt, kennzeichnet in allen Ländern den Charakter der Frührenaissance. Die Dauer derselben kann man für Italien etwa

Digitized by Google

von 1420 bis zum Jahre 1500 annehmen (die Italiener bezeichnen diese Epoche mit „Quattrocento"). Ihre bedeutendsten Baumeister sind: in Florenz der schon genannte Brunellesco (1377—1446), der außer seinem Palazzo Pitti auch im Kirchenbau mit der großartigen Domkuppel daselbst bahnbrechend vorgegangen ist; Michelozzo di Bartolommeo († 1472) (Palazzo Riccardi); Benedetto da Majano († 1497), der den berühmten Palazzo Strozzi erbaute; in Venedig Pietro Lombardi, der Erbauer des Palazzo Vendramin-Calergis.

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt ein Wendepunkt ein. Papst Julius II. beruft die größten Künstler der Zeit an seinen Hof, und nun scheint in der Architektur und den bildenden Künsten ein neues Zeitalter vom Glanze der einstigen Perikleischen Epoche in Rom aufzudämmern, in welchem Werke von wunderbarer Vollendung entstehen. Zunächst regte sich ein sehr energischer Widerspruch gegen die freie Dekorationsweise des vergangenen Jahrhunderts. Das gründliche Studium der antiken Überreste, die sorgfältige Vermessung derselben führt zu einer gewissen Strenge

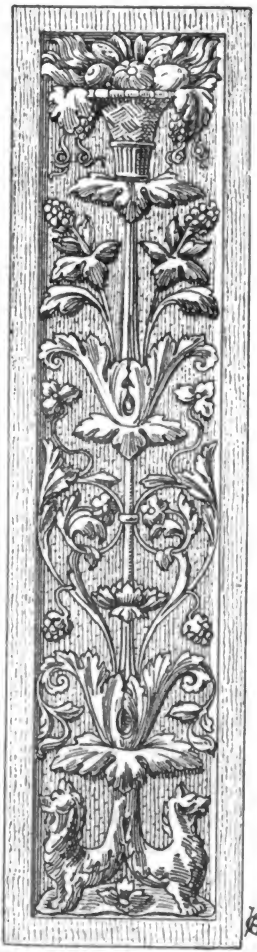


Fig. 146. Ital. Ren.-Ornament (Pilasterfüllung).

Digitized by Google

hinsichtlich Entwicklung der Komposition, der Rhythmik der Verhältnisse und Klarheit der Details. Es erfolgt eine Rückkehr von der reichen Dekoration zu größerer Einfachheit. Nicht mehr mit dem Detail, sondern mit dem ganzen Bausystem wollte man auf das Auge wirken, mit dem großen monumentalen Zuge in der ganzen architektonischen Gestaltung. Der Klassizismus feiert eine Auferstehung in einem neuen, der Zeit angepaßten Gewand.

Den Fassaden wird das antike römische Vorbild nach dem von Vitruv aufgestellten Schema zu Grunde gelegt. Die Rustica tritt zurück und wird meist auf den Sockel oder das unterste Geschoß beschränkt. Stark ausladende, in ihren Verhältnissen genau abgewogene Gesimse bewirken die horizontale Einteilung der Außenflächen. Als senkrechte Strukturglieder werden Pilaster-, Säulen- und Halbsäulenreihen in reichem Wechsel in die Fassaden eingefügt. Die früher so zierlich ornamentierten Pilaster werden wieder kanneliert oder glatt. Die vorher fast ausschließlich verwendete korinthische Säule wird streng stilisiert und tritt in Verbindung mit den andern Säulenordnungen, die in der früher angegebenen Reihenfolge (s. S. 55) übereinander angeordnet werden bei sorgfältigster Behandlung im antiken Sinne. Als freitragende Stütze tritt an die Stelle der Säule häufig der mit Pilastern gegliederte Pfeiler. Im Detail trägt die römische Antike den Sieg davon; die Baumeister behandeln sie aber ebenso frei, wie einst die Römer die Kunst der Griechen. Die Fenster erhalten eine von Konsolen oder postamentartig gebildeten Stützpfeilern getragene Bank und einen als Giebel- oder Bogenverdachung

Fig. 147.
Akanthuskelch.

Digitized by Google

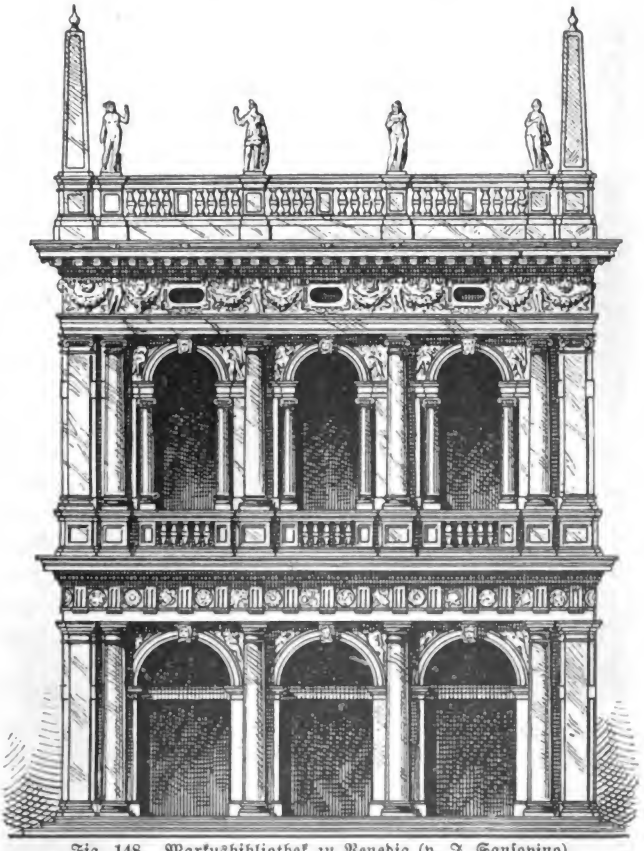


Fig. 148. Markusbibliothek zu Venedig (v. J. Sansovino).

gebildeten Aufsatz, der auf kräftig gegliederten Pilastern, Halb- oder Ganzsäulen ruht (Fig. 144). An den Brüstungen der Fenster und den Krönungen finden sich bald Balustraden

Digitized by Google

als ein sehr beliebtes Motiv (Fig. 148). Auch die Nische mit der die Rundung ausfüllenden weitstrahligen Muschel tritt in ähnlicher Umrahmung wie die Fenster allmählich auf, als ein neues dekoratives Mittel zur Flächenbelebung. Alle Profilierungen und Verkröpfungen erhalten kräftigere Formen; die flachen Verzierungen werden zum Hochrelief. Auf prächtige Ausgestaltung des an sich hohen und weitausladenden Kranzgesimses wird ein Hauptgewicht gelegt; dasselbe gibt mit der reichen Konsolenbildung und Gesamtausstattung dem Ganzen einen äußerst wirkungsvollen Abschluß (Fig. 148).

Fig. 149. Innenansicht aus dem Dom zu Brescia. (Übergang der ital. Spätren. zum Barockstil.)

Die gleiche Entwicklung können wir auch an den meist wunderbar reich und stimmungsvoll ausgebildeten Arkadenhöfen verfolgen und im großen ganzen auch in der Dekoration der Innenräume (Fig. 149). An den Wandflächen bildet die Einteilung durch Pilaster und Gesimse in einzelne Felder die Grundidee; in den letzteren werden, von Zierleisten und Ornamentfriesen umrahmt, Füllungen angeordnet,

Digitized by Google

in deren Innenflächen ornamentale, figürliche oder landschaftliche Darstellungen Platz finden. Auch die Decken erhalten in ihrem nach geometrischen Motiven angelegten Rahmenwerk reichere Verzierungen und schärfere Profilierungen im Sinne der römisch-antiken Gebälkgliederungen. Die Technik zeigt eine meist sehr glückliche Verbindung von plastischen Stuckverzierungen und Malereien in sehr heiteren und lebhaften Farben. Die schönsten und edelsten Innendekorationen dieser Art finden sich in den Loggien des Vatikans von Raffael.

Diese zweite Periode des in Rede stehenden Stils, die italienische Hochrenaissance (in Italien „Cinquecento" genannt), hat im Palastbau Großartiges geleistet und eine hohe künstlerische Würde und Schönheit erzielt. In dem monumentalen Zug ist aber das heitere Schmuckwerk der Frührenaissance verschwunden; Masken, Löwen, Engelsköpfe, Rosetten, Girlanden, Trophäen, Muscheln, Vasen und schließlich der Zierschild treten an dessen Stelle. Im Ornament verbleibt an Pflanzenmotiven fast nur das Akanthusblatt in kräftiger, oft zu massiger Modellierung. In dieser Beziehung ist eine Ernüchterung eingetreten, die bald zum Verlassen der bisher eingehaltenen Geleise drängte.

Der kirchlichen Baukunst kamen die von der Renaissance geschaffenen weiten, lichtvollen Räume mit den für eine ergiebige Entfaltung der Plastik und Malerei ganz besonders geeigneten Wand- und Deckenbildungen sehr zu statten. Jedoch erwies sich die dem heidnischen Tempelbau entnommene Säulenarchitektur als weniger günstig; namentlich ergab ihre Verwendung für die Fassadenbildung so manche Schwierigkeiten. Trotzdem wurde Bewundernswertes geschaffen. In der Grundrißanlage wurde der byzantinische Zentralbau vorherrschend; eines der am klarsten angelegten Beispiele hierfür bietet die Kirche Madonna di

Digitized by Google

Carignano in Genua (erbaut um 1560 von Galeazzo Alessi) (Fig. 150). Nicht selten findet sich der Zentralbau mit der Basilika verbunden, so daß das griechische Kreuz durch Anbau eines Langhauses in ein lateinisches verwandelt wird. Die Wände erhalten im Innern und Äußern der Kirche die bisher besprochenen typischen Renaissanceformen (Fig. 149 und 150). Besonderes Augenmerk wird auf eine möglichst monumentale und mit verschwenderischer Pracht ausgestattete Hauptkuppel gerichtet, die sich kühn über der Vierung auf einem kreisrunden Unterbau, dem Tambour, erhebt und oben in einem offenen Laternenkranz endigt, auf dem die Laterne, ein kleiner mit Fenstern versehener Aufsatz, ruht. Die bedeutendste Kirche der Renaissance ist die im Jahre 1506 begonnene, 1626 eingeweihte Peterskirche in Rom, die in ganz außergewöhnlichen Dimensionen angelegt ist (ihre Länge beträgt 187 m, der innere Durchmesser der Kuppel 42 m, die Höhe derselben 117 m) und mit der gewaltigen, von Michelangelo erbauten Kuppel einen ungemein großartigen Eindruck macht. Mit diesem Riesenbau haben die Baumeister der Renaissance selbst die des alten Rom noch überboten.

Von den vielen gottbegnadeten Künstlern, welche in dieser glanzvollen Epoche auf Italiens Boden erstanden sind, wollen wir hier nur die allerhervorragendsten nennen: Bramante, † 1514 (Planschöpfer und grundlegender Erbauer der Peterskirche; Pal. Cancelleria); Peruzzi, † 1537 (Villa Farnesina), A. da Sangallo, † 1546 (Pal. Farnese in Rom); Raffael Santi, der große Maler, † 1520 (Pal. Pandolfini zu Florenz); Jacopo Sansovino, † 1570 (Bibliothek von San Marco in Venedig, 1536 erbaut); Vignola, † 1573 und Palladio, † 1580, beide ebenso bedeutende Baumeister wie gelehrte Theoretiker, bekannt als die strengen „Gesetzgeber der Architektur". Der genialste

Digitized by Google

ist aber Michelangelo Buonarroti, † 1564, einer der größten Künstler aller Zeiten, der auch in der Bildhauerei und Malerei an der Spitze steht und für die gesamte Ent-

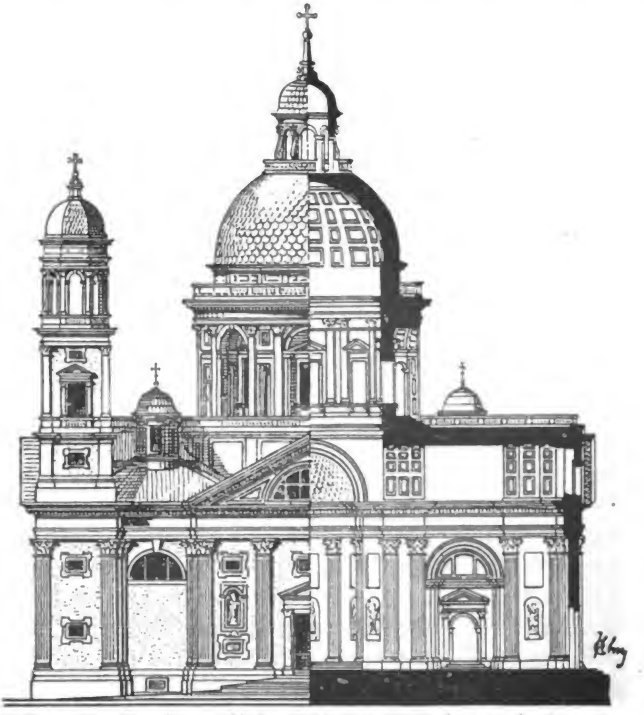


Fig. 150. Renaissance-Kirche (Madonna di Carignano in Genua).

wicklung der Kunst von einflußreichster Bedeutung ist.

Solchen Künstlernaturen konnte es nicht leicht sein, sich für die Dauer an die von dem ausschließlich antiken Formenkreis gezogenen Grenzen zu binden; sie mußten dieselben

Digitized by Google

bald als einen beengenden Schematismus empfinden, dessen Inhalt nicht aus ihnen selbst, aus dem Charakter und den religiösen Vorstellungen der Zeit hervorgegangen war, sondern eine von außen übernommene, der Gegenwart angepaßte Sache darstellt. Darin liegt wohl die Hauptursache, warum der eigentlichen Hochrenaissance, dieser herrlichen Nachblüte der Antike, in Italien eine so kurze Dauer beschieden war.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden die bisherigen Schranken verlassen; Michelangelo ist der erste, welcher die „gesetzmäßige Langweiligkeit" mit genialer Willkür durchbricht und so die Spätrenaissance (etwa von 1550—1600) einleitet. In der ganzen Fassadenentwicklung macht sich ein energisches Streben nach großartigen plastischen Wirkungen geltend: Die äußern Wandflächen werden durch Anordnung von Flügelausbauten und Risaliten (Mauervorsprüngen) belebt; malerisch gruppierte Säulenreihen mit Nebenpilastern und kühn ausgearbeiteten kräftigen Gesimsen, die sich, zahlreiche Ecken bildend, um die Säulen und Pfeiler herumkröpfen, werden massenhaft in die Fassaden eingefügt. Im Detail finden sich Hermen (Büsten auf sich verjüngenden Fußpfeilern, vergl. Fig. 170), Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornamenten. Diese Bestrebungen behalten trotz der eindringlichen Mahnungen des Palladio und des Vignola, sich Mäßigung aufzulegen, die Oberhand, und so geht die italienische Spätrenaissance schon mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts in eine neue Stilphase über, das Baroceo.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissancekunst mit der der Renaissancezeit eigenen Kraft über ganz Europa. In den Ländern, in welchen die Gotik das ganze Gefühlsleben durchdrungen hatte, konnte sie jedoch nur sehr langsam und nach schweren Kämpfen mit der angestammten Kunst zur

Digitized by Google

Geltung gelangen. In dem Ringen der beiden grundverschiedenen Kunstrichtungen entstehen nun jene eigentümlichen und oft sehr reizvollen Stilmischungen, die der Frührenaissance in Frankreich, Spanien und England, namentlich aber der

Deutschen Renaissance ihr besonderes Gepräge geben. Diese zeigt in ihrer ganzen Entwicklung einen von der italienischen Renaissance grundverschiedenen Charakter. Die auf deutschem Boden erstandenen Künstler, wo soeben die mittelalterliche Baukunst ihre höchsten Triumphe feierte, konnten für das klassische Ideal ihrer ganzen Natur nach nur ein sehr unvollkommenes Verständnis gewinnen, um so mehr, als das unmittelbare Studium der Antike ihnen fast durchweg versagt blieb. Die Formenwelt der italienischen Renaissance lag ihnen so fremd, wie einstens den Italienern die mittelalterliche Bauweise. Und wie seinerzeit dorten der gotische Stil im ganzen nur zu einer Bereicherung des Formenschatzes führte unter Beibehaltung des klassischen Grundgedankens, so äußert sich in der deutschen Renaissance der Klassizismus hauptsächlich in der dekorativen Ausstattung und der ornamentalen Behandlung, ohne einen wesentlichen Bruch mit dem mittelalterlichen Bausystem herbeizuführen. Deshalb würde man auch in der deutschen Renaissance die für die italienische so charakteristische Vollendung in der Raumgestaltung, der Klarheit, Reinheit und Gesetzmäßigkeit der Architektur vergebens suchen. Um die streng abgewogenen Verhältnisse in den Massen und Gliederungen, die zum Wesen der italienischen Baukunst gehören, kümmert man sich hier nur wenig. Die Freiheit und Selbständigkeit gegenüber den Bildungsgesetzen der Alten, die Originalität und schöpferische Kraft und der überall zum Ausdruck kommende Heimatsinn der deutschen Meister verleiht der deutschen Renaissance ihr eigentümliches Gepräge.

Digitized by Google

Die führende Rolle übernimmt die profane Baukunst. Die deutschen Paläste, die Schlösser, gehen nicht aus einem einheitlichen Plane hervor: Für die einen ungewöhnlich großen Platz beanspruchenden Florentiner und Venezianischen Paläste war in dem engen Festungsgürtel der deutschen Städte kein Raum. Die ganze Architektur mußte sich daher mehr nach der Höhe als der Breite entwickeln. Die einzelnen Bauten werden um einen meistens kleinen und oft unregelmäßigen Hof gruppiert und nach und nach aufgeführt unter Beibehaltung der schon früher bestandenen Gebäude, so daß man meist verschiedene Kunstepochen an denselben unterscheiden kann. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird die Anlage regelmäßiger, wobei aber auch, namentlich in Süddeutschland, unter den Einwirkungen der lebhaften Handelsbeziehungen zu Venedig, ein stärkerer Einfluß der italienischen Renaissance erkennbar wird. Besonders interessant für die Entwicklung der deutschen Renaissance erscheinen die städtischen Rathäuser. Sie erhalten im ersten Geschoß eine große Halle und Raum für die Wächter und Bediensteten, im zweiten den weiträumigen Bürgersaal und die nötigen Sitzungs- und Beratungszimmer. Vorgelegte Treppenhäuser mit laubenartig gedecktem Aufstieg bilden den Zugang zu den letzteren. An größeren Bauten finden sich häufig Terrassen über offenen Vorhallen (Rathäuser zu Rothenburg o. d. T., Bremen u. a.). In den oft sehr reich ausgestatteten Fassaden repräsentieren diese Bauten sprechend die Wohlhabenheit und Macht des freien Bürgertums. Auch die Kauf-, Wein- und Lusthäuser erhalten eine ähnliche, oft recht luxuriöse Ausstattung. Die Wohnhäuser haben niedrige Geschosse, von denen die oberen häufig in oft reich geschnitztem Holzfachwerk stark vorgebaut erscheinen. Sie bestehen meist aus einem einen kleinen Hof einschließenden Vorder- und Hinterhaus,

Digitized by Google

welche durch Galerien miteinander verbunden werden. Geräumiger sind die deutschen Patrizierhäuser angelegt mit breiter Durchfahrt oder großem Vorraum, neben welchem im Erdgeschoß Wohnungen für Bedienstete liegen. Die Haupttreppe, meist eine steinerne Wendelstiege, liegt dem

Fig. 151. Portale in deutscher Renaissance.

Hofe zu, der von Galerien aus Holz oder Stein umgeben ist. Im Hauptgeschoß und darüber liegen die eigentlichen Wohnzimmer mit geräumigem Vorplatz, durch den man zu der Treppe und den Galerien gelangt.

In der Außenarchitektur und der ornamentalen

Digitized by Google

Ausschmückung der Bauwerke entwickelt die deutsche Renaissance eine Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, die unser Staunen erregt. Wenn einmal die deutsche Kleinstaaterei gute Früchte zeitigte, so war es im Zeitalter der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Fall, indem jeder Fürstensitz, jeder Landstrich, jede Reichsstadt eine eigene Renaissance entwickelte. Die gegenseitigen Eifersüchteleien, die Sucht, etwas Besonderes zu bieten, Zufälligkeiten in der Berufung der Baumeister taten hierzu das Ihrige, so daß man in der Formgebung, wie in der zeitlichen Entwicklung, von einer stilistisch klar abgeschlossenen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance nur in allgemeinen Umrissen reden kann.

Die architektonische Fassadenentwicklung im Sinne der Antike findet man nur selten. Das gotische Baugerippe entsprach den Bedürfnissen besser als das antike System; deshalb wurde das erstere beibehalten, aber mit vollständig neuen Details überzogen, welche von der italienischen Renaissance übernommen wurden. An Stelle der Kaffgesimse treten *antike Gebälke*, an die der Strebepfeiler *Pilaster*; die Wimperge weichen dem *Muschelaufsatz*, die gotischen Zirkel in den Verzierungen dem frei geschwungenen Rankenwerk des *antiken Akanthusornaments*. In der Gruppierung des Ganzen folgte man aber nicht der vornehm kühlen Strenge der italienischen Palastarchitektur, sondern den Rücksichten auf die Zweckmäßigkeit der Anlage und dem malerischen Prinzip. Aus diesem Grunde wurde auch die Symmetrie in der Anordnung der Tür- und Fensterachsen kein bindendes Gesetz. Zunächst gab man den *Portalen* die reichste Ausführung nach dem Vorbild der antiken Bogenstellung mit Pilastern, Säulen und Verdachungsgesimsen und äußerst lebhafter ornamentaler Ausschmückung (Fig. 151), behandelte aber die übrigen Wandflächen oft sehr einfach. Die Fenster ordnete man gerne verdoppelt oder in größerer

Digitized by Google

Anzahl reihenweise nebeneinander an. Die tiefe Kehlung der Umrahmung und das Absetzen des Profils an den Fenstergewänden in ein viertels bis nahezu halber Höhe über der Bank wird in der Frührenaissance zur Regel. Der italienische Balkon wurde mit Rücksicht auf das nordische Klima in den Erker umgewandelt (Fig. 152), der sich auch im Winter bewohnen läßt und an und für sich ein sehr dankbares Motiv bildet.

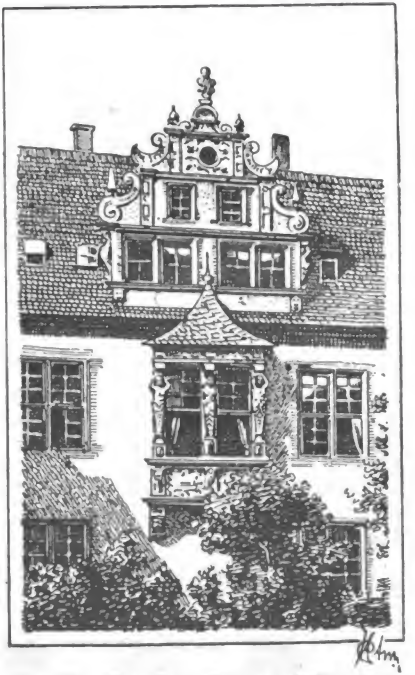


Fig. 152. Renaissance-Partie aus Würzburg (Sandhof).

Der Ausstattung dieser Erker (auch Chörlein genannt), die oft durch mehrere Stockwerke durchgeführt wurden, widmete man alle Aufmerksamkeit, so daß sie stets den Hauptreiz der Fassade bilden. Die in der italienischen Renaissance so konsequent eingehaltenen und in den Verhältnissen und Ausladungen sorgfältig abgewogenen Horizontalgliederungen durch die antiken Gesimse wurden mit Rücksicht auf den Wasserablauf und Schneefall und unter dem Einfluß der vorangegangenen Gotik zurückgedrängt. Aus dem gleichen

Digitized by Google

Grunde mußten die flachen italienischen Dächer im Norden den hohen und steilen Dächern weichen, die man in der

Fig. 153. Giebel aus Nürnberg.

Regel nicht nach den engen Straßen abfallen ließ, und so entstanden jene für die deutsche Renaissance so charakteristischen Giebel. Dieselben sind meist durch Gesimse in Etagen

Digitized by Google

geteilt und mit Pilastern, um welche die Gesimse herumgekröpft sind, auch vertikal gegliedert. Als oberste Krönung der Pilaster erscheinen an Stelle der gotischen Fialen ähnlich gestaltete obeliskenartige Spitzen (Fig. 152 und 153). Der ganze Giebel wird zur Verkleidung der beiden schräg nach oben zulaufenden Dachkanten mit einer in kühn geschwungenen Kurven und Schneckenlinien geschweiften Einfassung umrahmt, welche in Verbindung mit den vielen ähnlich behandelten Dachfenstern (auch Gauben oder Lukarnen genannt), durch die man die Dachgeschosse auch an den Langseiten nutzbar machte, dem ganzen Bauwerk ein ungemein malerisches Aussehen geben.

Fig. 154. Säule in deutsch. Renaissance.

In den Detailformen der deutschen Renaissance begegnen wir einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit. Neben den antiken Baugliedern, Gesimsen, Säulen, Pilastern u. dgl., finden wir gotische Anklänge und Motive, und es ist bewundernswert, in welch geschickter und oft überraschender Weise die von Natur aus widerstrebenden Formen der beiden Originalstile miteinander vereint und aneinander angepaßt werden. Freilich sind die sorgfältig abgewogenen Verhältnisse der antiken Gliederung nur selten zu finden; in der Regel erscheinen sie hier in einer schon durch das Material (Sandstein) bedingten vergröberten Form, über welche bestimmte Regeln kaum aufgestellt werden können. Die von Anfang an stets bewahrte Freiheit gegenüber den klassischen Bildungsgesetzen gelangt dafür zu einer um so reicheren Abwechslung in der Verwendung der

Digitized by Google

Zierglieder. Die Säulenschäfte werden im untern Drittel gern ornamentiert; bisweilen erhalten sie statt der cylindrischen Form kandelaberartige Schwellungen und Profilierungen (Fig. 154); nicht selten werden Säulen und Pfeiler durch Hermen und Karyatiden ersetzt, die in Verbindung mit der reichen Detailausschmückung, für welche eine ganz besondere Vorliebe überall zu Tage tritt, von sehr ansprechender Wirkung sind.

Das Ornament der deutschen Renaissance schließt sich in der ersten Zeit dem der italienischen Frührenaissance an, und so finden wir am Anfang das antike Akanthusblatt, Girlanden mit umschlungenen Bändern, Zierschilder, Wappen, Masken, Löwenköpfe,

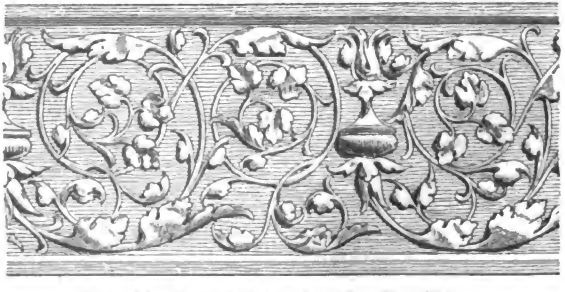


Fig. 155. Ornamente in deutscher Renaissance.

Digitized by Google

Muschelwerk u. dgl. in nationaler Umarbeitung. Später entsteht jenes eigentümliche Ornament, welches der flachen Vertiefung des Untergrundes wegen oft als „Lederornament" bezeichnet wird, in seiner Formgebung aber ganz besonders

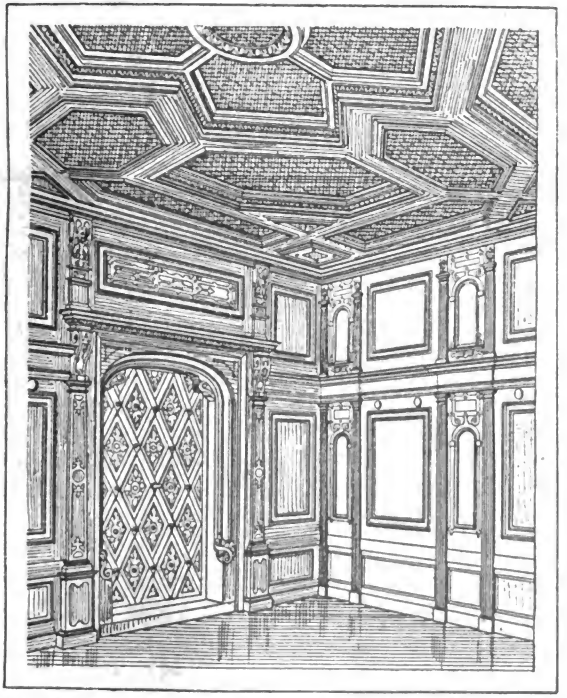


Fig. 156. Innendekoration in deutscher Renaissance (aus Straßburg).

an die schmiedeisernen Armaturen, Beschläge und Schilde erinnert (Fig. 155). Diese Ornamente bilden in Verbindung mit den oben besprochenen Giebellösungen ein Hauptkennzeichen der deutschen Renaissance.

Digitized by Google

Für die gesamte Technik ist die Geltendmachung des Materials Grundprinzip. Stein soll als Stein, Holz als solches erscheinen, die Konstruktion überall sichtbar werden. Die stete Einhaltung dieses Grundgesetzes gibt auch der Innendekoration der deutschen Renaissance ihren eigentümlichen Charakter. Die Wände der Wohnzimmer sind ringsum mit einer hohen Holzvertäfelung versehen, die meist im Naturton erscheint, der bisweilen noch durch eine dunklere Beize vertieft wird. Auch die Decken werden,

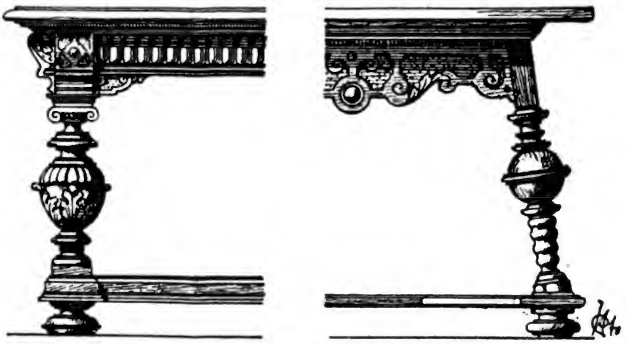


Fig. 157. Renaissance-Tische.

wenn sie nicht, wie namentlich in den Fluren und Hallen, mit Kreuz-, Stern- oder Netzgewölben gebildet werden, mit Holz vertäfelt; sie erhalten dann eine nach geometrischem Muster angeordnete Einteilung durch vortretende, reich profilierte Friese, zwischen denen die vertieften Felder mit Holzleistchen umrahmt werden (Fig. 156). Diese braune Holzverkleidung, der sich die andern Farbentöne unterordnen, erzeugen in diesen sogenannten altdeutschen Zimmern jene erwärmende Grundstimmung, in welcher sich der Deutsche so behaglich fühlt. Die Formgebung zeigt eine Übertragung

Digitized by Google

der an den Fassaden entwickelten Architekturteile auf die Kleinkunst (Fig. 158). An der Wandbekleidung und dem ganzen Mobiliar finden wir die typischen Renaissancegesimse in einer dem Material entsprechenden Profilierung, getragen von elegant geschweiften Konsolen, architektonisch durchgebildeten oder kandelaberartig gedrehten und geschnitzten Säulen, zierlichen Pilastern, Hermen und Karyatiden. Die von ihnen gebildeten Zwischenfelder erhalten eine vertiefte,

Fig. 158. Wandvertäfelung aus Lübeck.

von Holzleisten umrahmte Füllung. Die letzteren werden in der späteren Zeit an den Ecken verkröpft und bilden also hier die sogenannten Ohren. Bei reicheren Ausführungen erhalten die Füllungen eine fensterartige Umrahmung mit kleinen Pilastern oder Säulchen, Gesimsen und Aufsatz (Fig. 157 und 158). Der den Fensterverdachungen und Giebeln nachgebildete krönende Aufsatz spielt überhaupt an den gesamten Inneneinrichtungsgegenständen, namentlich

Digitized by Google

den Türen, Schränken, Uhren u. dgl. eine große Rolle. Zur Verzierung der Friese und Füllungen findet das oben betrachtete plastische Ornamentwerk Verwendung und eine neue von Italien überkommene Technik, die Intarsia, d. i. eingelegte Holzarbeit, mit welcher stilisierte Pflanzen, perspektivische Ansichten u. dgl. in buntester Auswahl zur Darstellung gelangen, die in den verschiedenfarbigen Holzarten wie Flachmalerei erscheinen. Die gesamte Kleinkunst der Renaissance entwickelt eine staunenerregende Produktivität und erreicht namentlich in der deutschen Spätrenaissance eine wunderbare Blüte des Kunsthandwerkes, dessen Leistungen oft noch höher zu stellen sind als die der Architektur.

Die kirchliche Baukunst entfaltet in Deutschland im Zeitalter der Renaissance eine verhältnismäßig geringe Tätigkeit und bleibt so hinter der Profanarchitektur ganz erheblich zurück. Das bedeutendste Werk bildet die Michaelskirche in München, die im Äußern die deutsche Giebelarchitektur zeigt, im Innern aber in den Dekorationen der italienischen Hochrenaissance gehalten ist.

Die einzelnen Perioden der deutschen Renaissance können nur in allgemeinen Umrissen begrenzt werden; dieselben fallen in folgende Zeitabschnitte: 1. Die Frührenaissance von 1500—1550, in welcher die antiken Formen nur als ein äußeres Gewand für das im übrigen noch vollkommen mittelalterliche Bausystem erscheinen, mit flachen Gesimsen und nachlässiger, unsicherer Säulenbehandlung. (Schloß zu Torgau, Tucherhaus zu Nürnberg.) 2. Die Hochrenaissance von 1550—1600, in welcher das antike Konstruktionsprinzip in den Hauptgliederungen der Fassaden durchgeführt erscheint, mit kräftigen Gesimsen und dem spezifisch deutschen Renaissanceornament, bei fast vollständiger Zurückdrängung der gotischen Details. (Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses; Rathaushalle zu

Digitized by Google

Köln.) 3. Die Spätrenaissance von 1600—1618, die sich durch eine feine Gliederung der Gesimse im Sinne der italienischen Renaissance und Bereicherung und Verfeinerung des ganzen ornamentalen Schmuckwerkes (Wiederaufnahme des antiken Akanthusblattes) charakterisiert. Im Detail

Fig. 159. Friedrichsbau vom Heidelberger Schloß (deutsche Spätrenaissance).

findet sich eine Vorliebe für durchbrochene Aufsätze, in welche geschweifte Zierschilder (Kartuschen), Büsten, Urnen u. dgl. eingefügt werden, und in der Innendekoration begegnen wir einer Einteilung der Wände durch ein sehr reich ausgebildetes Rahmenwerk, an welchem die vielen Rahmenverkröp-

Digitized by Google

fungen als besondere Eigentümlichkeit erscheinen (Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses [Fig. 159] von Hans Schoch, 1607, Schloß zu Aschaffenburg von G. Riedinger, Pellerhaus zu Nürnberg, Rathaus zu Augsburg von Elias Holl). Der deutschen Spätrenaissance ist eine nur kurze Dauer beschieden; der unglückselige 30jährige Krieg (1618—1648) führte zu einer völligen Niederlage der gesamten deutschen Kunst, und nach Beendigung desselben findet der üppige italienische Barockstil auch hier seinen Eingang.

Die Renaissance in den übrigen Ländern geht ähnlich wie die deutsche aus einer Verschmelzung der antiken Formen mit denen der Gotik hervor, in welcher allmählich die ersteren das Übergewicht erhalten und sich schließlich zu einem bestimmten, dem Charakter des Landes entsprechenden Formenkreis umbilden.

In Belgien, den Niederlanden und Dänemark trägt die Renaissance in den Einzelformen dieselben Grundzüge wie in Deutschland, bildet aber durch den reichen Wechsel in der Verbindung von Backstein und Haustein, die Vorliebe für Spiegelquader und horizontale Bandstreifen und die außerordentlich phantastisch gestalteten Turmformen (bestehend aus aufeinander gesetzten, sich stets verjüngenden, niedrigen Stockwerken mit Galerien, Loggien und geschweiften Kuppeln in den lebhaftesten Umrissen) einen sehr eigentümlichen und interessanten Architekturstil aus, der in den Rathäusern, Markthallen, Torbauten u. dgl. eine höchst malerische Wirkung erreicht.

In Frankreich entwickeln sich die einzelnen Stadien der Renaissance fast gleichzeitig mit denen in Deutschland. Die Franzosen benennen dieselben nach ihren Königen. Darnach fällt die französische Renaissance in die Zeit von Franz I. (1515) bis zum Tode Ludwigs XIII. (1643). Die Frührenaissance ist der deutschen ähnlich und unter-

Digitized by Google

scheidet sich von derselben im wesentlichen nur durch den von Anfang an stärkeren Einfluß der Antike und die feinere und zierlichere künstlerische Ausgestaltung. Im Vordergrunde stehen die zahlreichen Schloßbauten. Dieselben haben eine regelmäßige Anlage um einen fast immer quadratischen Hof mit hohen Turmbauten an den Ecken. Die architektonische Gestaltung zeigt zunächst eine Umformung der gotischen Bildungen. An Stelle der Spitzbogen treten der Korbbogen (flach gedrückter Rundbogen) und der Henkelbogen (wagrechter Sturz mit Eckausrundung), an die der Zinnen durchbrochene Galerien. Die Fenster werden groß angelegt und erhalten bei rechteckiger Lichtfläche meistens ein steinernes Kreuz. Eine ausgesprochene Vorliebe für hohe steile Dächer, reich ausgebildete Lukarnen und riesige, monumentale Kamine fällt überall auf als eine nationale Eigentümlichkeit, die sich bis in die Gegenwart erhalten hat. In den dekorativen Details äußert sie sich in der reichen Verwendung von Figurenmedaillons, Wappenschildern, Symbolen und Monogrammen in sehr phantasievoller und feiner Ausführung. Das Ornament läßt sich fast in allen Einzelformen aus der italienischen Renaissance ableiten, erhält aber durch den stets auf das Zierliche und Graziöse gerichteten Kunstgeschmack der Franzosen eine originelle Durchbildung. In den Wand- und Pilasterfüllungen erfreut sich die Groteske (s. S. 57) besonders eifriger Pflege.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt in den Architekturdetails eine vollständige Befreiung von mittelalterlichen Formen ein und ein enger Anschluß an die italienische Renaissance. Das Streben nach Verfeinerung aller Einzelheiten und reicher dekorativer Ausschmückung führt zu einer Umbildung derselben in spezifisch französischem Geiste. Statt der Rustica werden die äußern Mauerflächen des untern Geschosses mit mehreren horizontalen, schwach vortretenden

Digitized by Google

Gurtbändern belebt. Dieselben durchsetzen auch die Pilaster und Säulenschäfte und bilden so die sogenannte „französische Ordnung", in welcher die Schäfte in ungleich hohe und zum Teil ornamentierte Werkstücke oder Trommeln gegliedert sind. Mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts gewinnt die französische Hochrenaissance jenen vornehmen Palaststil mit dem durch Flügelbauten und Risalite belebten Grundriß, den zu Pavillons umgewandelten Türmen, dem regelmäßigen Achsensystem, den feinfühlig gegliederten Gesimsen, gekuppelten Pilastern, dem über die ganze Fassade ausgebreiteten reichen plastischen Schmuckwerk und den steilen Mansardendächern mit den zierlichen Lukarnen, — von dem der Louvre zu Paris ein Beispiel gibt, und welcher vorbildlich wurde für den gesamten Schloßbau der Folgezeit (Fig. 160). Als die bedeutendsten Künstler seien genannt: P. Lescot († 1578), der Erbauer des Louvre, und Ph. de l'Orme († 1570), der der Tuilerien.

In Spanien verbinden sich die antiken Elemente nicht nur mit gotischen, sondern auch mit maurischen Motiven, bei außerordentlich reicher Ausstattung und wunderbar graziöser Detailbehandlung, so daß namentlich die Werke der spanischen Frührenaissance eine geradezu bestechende Eleganz erreichen.

In England dringen die antiken Motive erst um 1560 ein. Das hartnäckige Festhalten an den mittelalterlichen Traditionen führt in der englischen Frührenaissance, auch Elisabethenstil genannt (nach der Königin Elisabeth 1558—1603), zu einem merkwürdigen Gemisch gotischer und antiker Bauglieder (man findet dort z. B. Spitzbogenfenster nicht selten von Pilastern flankiert), in welchen die Gotik noch das Übergewicht behält. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts gelangen auch dort die eigentlichen Renaissanceformen zum Durchbruch, und zwar im Anschluß an die niederländische Renaissance, wobei jedoch die groß angelegten

Digitized by Google

Fenster mit dem dünnen Stabwerk und das starke Hervorheben der Vertikallinie beibehalten bleiben und bezeichnende Merkmale bilden für die gesamte englische Architektur der nachfolgenden Zeit.

Die Kleinkünste entfalten sich im gesegneten Zeitalter der Renaissance zu einer bis dahin ungeahnten, wunderbaren Blüte, in welcher die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Zeit zum Ausdruck kommt. Die bedeutendsten Künstler (unter den deutschen namentlich Holbein d. J. und Dürer) stellen ihre Kräfte auch in den Dienst der Kleinkunst, wodurch dieselbe geläuterte Formen gewinnt und an denselben festhält; das Handwerk wird so

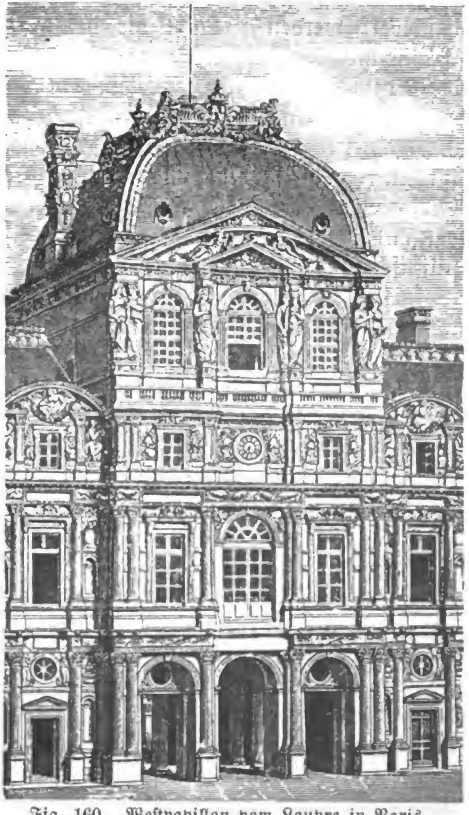


Fig. 160. Westpavillon vom Louvre in Paris.

Digitized by Google

zum Kunsthandwerk, dessen Erzeugnisse sich höchster Beachtung erfreuen und eine sehr befruchtende Wirkung ausüben auf die Entwicklung der Baukunst. Dem Kunsthandwerk werden zunächst die dekorativen Aufgaben der Architektur zugewiesen. Dasselbe spezialisiert sich aber, dank dem eminenten Aufschwung der zeichnenden Künste durch die Erfindung des Holzschnitts, Kupferstichs und der Radierung, derart, daß seine Arbeiten in den Einzelkünsten (Erzguß, Goldschmiedekunst, Emaillierung, Keramik, Glaserkunst, Holzschnitzerei, Schmiedekunst, Textiltechnik und dgl. m.) oft als selbständige Kunstwerke erscheinen, die auch stilistisch unser höchstes Interesse verdienen, da an ihnen die Formen der Baukunst und Ornamentik wieder zur Erscheinung kommen und zwar in verfeinerter und dem Material angepaßter, meist sehr glücklicher Umarbeitung (vgl. Fig. 157 und 158).

Die Bildnerei und Malerei erhalten durch die Baukunst der Renaissance in den weiten hohen Hallen die denkbar günstigsten Räume für eine ausgiebige Entfaltung, und wohl in keinem Zeitalter wirken die drei bildenden Künste so erfolgreich zu den höchsten Triumphen zusammen, wie in dieser Kulturepoche. Aber es liegt in der Plastik und Malerei nicht etwa ein Wiederaufleben der Antike in dem Sinne, wie es in der Baukunst der Fall ist. Hier bot der Klassizismus nicht nur die Normen für die architektonische Gestaltung, sondern auch ausgezeichnete und für die unmittelbare Verwendung geeignete Vorbilder, die den veränderten Anforderungen vorläufig genügten. Für die Bildnerei und Malerei brachte aber der Umschwung in dem ganzen Gefühls- und Geistesleben eine völlig neue künstlerische Auffassung, für welche die Antike höchstens die Grundsätze für die äußere Formgebung und Behandlung, nicht aber den Inhalt selbst bieten konnte. Diesen fanden die Künstler in den Er-

Digitized by Google

scheinungen des wirklichen Lebens, in der Natur, so wie sie im Menschenleben und Menschenantlitze, in fröhlicher Gesellschaft wie im traulichen Heim und in Wald und Flur unmittelbar dem Künstler sich offenbart.

Das Hauptmerkmal für die Plastik und Malerei der Renaissance liegt also vor allem in dem zielbewußten Erfassen der Natur (darin kennzeichnet sich die Aufnahme der Frührenaissance auch im Norden zu einer Zeit, in der man noch vollständig an der mittelalterlichen Formgebung festhielt), und zwar ist es ein sehr ausgesprochener Realismus, der die Natur treu und naiv im Bilde festzuhalten sucht. Derselbe tritt aber mit der fortschreitenden Entwickelung der Renaissance in immer stärkere Verbindung mit dem Streben nach Erreichung des klassischen Ideals hinsichtlich vollendeter, auf die Gesetze der Antike gegründeter Durchbildung, die nicht die Naturformen kopiert, sondern ihre Schönheiten zusammenfaßt und ihre Mängel ergänzt, um das Kunstwerk zum Adel einer reinen, schönheitsvollen Darstellung zu erheben. Am klarsten geben sich diese Grundsätze in der

Plastik der Renaissance in Italien zu erkennen. Die Frührenaissance, das Quattrocento (von 1400—1500), ist gekennzeichnet durch einen außerordentlich kecken, oft derben Naturalismus, den starken Ausdruck der Charaktere und den malerischen Zug in der Komposition der Bildwerke. In der Behandlung macht sich oft ein Übermaß der Dekoration und eine Einseitigkeit in der realistischen Auffassung geltend. Die früheste Zeit zeigt an der leichten Ausbiegung der Gestalten, der fließenden Gewandung und der Neigung zu typischen Gesichtszügen noch eine Nachwirkung der mittelalterlichen Auffassung. In der vollen Erkenntnis der hohen formalen Überlegenheit der Antike widmen sich die Künstler mit dem größten Eifer eingehenden Studien der klassischen

Digitized by Google

Bildwerke, der Nachbildung ihrer Körperformen, Gewandungen und Details. Die Stoffe werden noch vorwiegend dem religiösen Gebiet entnommen, wozu die vielen Aufträge für Ausführung von Prachtaltären und Grabskulpturen reichliche Gelegenheit geben. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich die Reliefplastik, die in der Komposition ganz nach malerischen Gesichtspunkten behandelt wird. Als Materialien werden Bronzeguß, Marmor und Terracotta (gebrannte Erde) verwendet. Die bedeutendsten Künstler sind der ideale Ghiberti († 1455), der leidenschaftliche und naturwahre Donatello († 1466), die beiden edlen Luca und Andrea della Robbia (letzterer † 1528), d. s. die Meister der bemalten und glasierten Tonreliefs, und der hoheitsvolle Verrocchio († 1488), der auch als Maler von einflußreicher Bedeutung wurde.

Die italienische Hoch- und Spätrenaissance, das Cinquecento (von 1500—1600), ist die Periode der höchsten und großartigsten Kunstentfaltung, in welcher Meister ersten Ranges mit geläutertem künstlerischen Geschmack die herrlichsten Werke zur Ausführung bringen. Auch bei ihnen bildet die Freude an der Natur das treibende Element. Allein die tiefe Verehrung der Antike führt allmählich zu einem Zurückdrängen des Individuellen, einer Veredelung der Naturformen und Darstellung einer allgemeinen Schönheit im Sinne eines hohen und freien Idealrealismus, auf dem auch die Epoche des Phidias beruht. Es war unausbleiblich, daß man sich nunmehr auch hinsichtlich des Stoffes mit besonderer Vorliebe dem Gebiete der Mythologie und Allegorie zuwandte. Die Erreichung einer möglichst vollkommenen klassischen Schönheit ist den Meistern des Cinquecento das höchste Ideal, und sie sind demselben auch sehr nahe gekommen.

Unter den vielen hervorragenden Plastikern der italienischen Hochrenaissance waren die einflußreichsten der edel

Digitized by Google

und klassisch empfindende Andrea Sansovino († 1529), sein heiterer und lebensfroher Schüler Jacopo Sansovino († 1570) und der alle hoch überragende phänomenale Michelangelo (1475—1564), einer der größten Künstler aller Zeiten, der in den drei bildenden Künsten, und zwar in seiner ersten Periode vorwiegend als Bildhauer, in den reiferen Mannesjahren als Bildhauer und Maler und im Greisenalter als Baumeister Werke von höchster Bedeutung geschaffen (David, Moses, die Mediceischen Grabdenkmale; die Deckengemälde und das „Jüngste Gericht" in der Sixtinischen Kapelle; die Kuppel von St. Peter). Aus seiner überwältigenden Geisteswucht und Gestaltungskraft, die sich an keine Überlieferung bindet, nicht einmal an die Natur, entstehen Werke, welche in den Maßen und dem Ausdruck der inneren Bewegungen ins Übermenschliche gesteigert sind.

Von den Plastikern der italienischen Spätrenaissance erfreut sich Giovanni da Bologna († 1608) in Florenz besonderer Beliebtheit und Anerkennung. Er ist der Darsteller des sinnlich Reizvollen, Anmutigen und der vollendeten Form, steht jedoch hinsichtlich der ganzen Auffassung und Durchbildung seiner Werke schon auf der Übergangsstufe zum nachfolgenden Barocco.

In **Frankreich** schließt sich die Plastik der Renaissance eng an die italienische an, entwickelt jedoch bald eine dem französischen Kunstgeschmack entsprechende eigentümliche Stilrichtung, in welcher auf eine möglichst sorgfältige und feinfühlige Ausgestaltung der Formen das Hauptgewicht gelegt wird. Die französischen Bildwerke zeigen eine sehr geschmackvolle Zeichnung, sichere und elegante Technik, große Vornehmheit, einen bestechenden Formenreiz und in der Behandlung selbst eine akademische Vollendung. Aber mit Ausnahme der Porträtdarstellungen fehlt es im Vergleich zu der gleichzeitigen italienischen Kunst an einem tiefen inneren Gehalt,

Digitized by Google

an Individualisierung und Beseelung der Bildwerke. In einer gewissen Anlehnung an die späthellenistische und zum Teil auch spätrömische Antike, den verhältnismäßig schlanken Gestalten, der nach unten etwas zugespitzten Gesichtsbildung, einer beabsichtigten Grazie in Haltung und Gesichtsausdruck und der weitgehenden Beschränkung des Individuellen liegen die stilistischen Eigentümlichkeiten der französischen Plastik. Ihre glänzendsten Vertreter sind: Jean Goujon († 1568), der Bildhauer des Louvrebaues, und sein Schüler Germain Pilon († 1590).

In **Deutschland** hatte mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter den Künstlern des späten Mittelalters, namentlich mit Peter Vischers Werken (Sebaldusgrab u. a.) eine Blütezeit eingesetzt, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Allein die Ende des zweiten Decenniums ausgebrochenen Religionsstreitigkeiten drängten das Interesse an der monumentalen und vor allem der religiösen Kunst in den Hintergrund, und als wieder ruhigere Zustände eintreten wollten, brach der 30jährige Krieg aus, durch den fast jede künstlerische Tätigkeit lahmgelegt wurde. Mehr noch, als die Baukunst und Malerei, hatte die Bildnerei unter der Ungunst dieser Zeitverhältnisse zu leiden. Denn die Plastik stand in Deutschland im Vergleich zu Italien ohnehin auf keinem günstigen Boden. Es fehlte ihr an den mächtigen und einflußreichen Gönnern und Förderern der Kunst, deren sich Italien erfreute, an den großen Kunstzentren wie Florenz und Rom, es fehlte überhaupt an dem bei den Italienern so ausgesprochenen monumentalen Sinn für plastische Darstellungen. Es fehlte aber auch ferner noch an dem vorzüglichen Material des Südens (Marmor) und der durch die Anschauung der antiken Bildwerke gewonnenen Schulung, die für die italienische Kunst von so hoher Bedeutung wurde. Bei der großen Freude der Deutschen an

Digitized by Google

reicher Ausschmückung von Bauwerken erhielt die Plastik einen vorwiegend dekorativen Charakter und ein reiches Feld der Betätigung in der Herstellung von Hermen, Karyatiden, Medaillons, Nischenfiguren, krönenden Statuen an Fassaden, Portalen, Toren, Brunnen u. dgl. Von besonderer Bedeutung werden die Skulpturen für die großen Grabdenkmäler und Epitaphien (Grabplatten). Die Zahl dieser Monumente mit künstlerisch beachtenswertem bildnerischen Schmuck ist eine ganz erstaunliche. In Bezug auf die formale Durchbildung und Vollendung können sich die Bildwerke der nordischen Kunst mit denen des Südens nicht messen. Gleichwohl wurden von den deutschen Meistern Werke geschaffen, die sich durch lebensvolle Auffassung und kecke, naturalistische Darstellung sehr vorteilhaft auszeichnen. Die Frührenaissance zeigt in der scharfen Charakterzeichnung und dem knitterigen Faltenwurf der Gewänder noch ein starkes Nachklingen der mittelalterlichen Überlieferung. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der italienische Einfluß stärker hervor; jedoch wird die Würde und Ruhe der italienischen Kunst nicht erreicht. Übertriebene, oft theatralische Körperhaltung

Fig. 161.
Nischenfigur vom Zeughaus in Graz.

Digitized by Google

und äußerst manierierte Behandlung der Gewänder sind besondere Kennzeichen der nordischen, namentlich der deutschen Bildhauerkunst (Fig. 161). Deutsche Meister: Peter Vischer († 1529) und seine kunstbegabten Söhne in Nürnberg, Seb. Götz aus Chur, Schöpfer der schönen Figuren am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, Lüder von Bentheim in Bremen, Pieter de Witte († 1628) und Hans Krumper in München, Bast. Ertle in Magdeburg und Alex. Colins († 1612) aus Mecheln.

Die Malerei der Renaissance zeigt auf den ersten Blick schon den auffallenden Unterschied gegenüber den Gemälden der vorangegangenen Epoche in den ausdrucksvollen, treu nach dem Leben gezeichneten Gesichtszügen, den an die Körper sich anschließenden, oft in der malerischen Tracht der Zeit gehaltenen Gewändern, an denen der Stoff (Samt, Seide, Tuch oder Pelzwerk) genau dargestellt wird, und in den landschaftlichen Hintergründen, welche sorgfältig nach der vor kurzem entdeckten und wissenschaftlich begründeten Perspektive aufgezeichnet und mit einer Naturtreue behandelt sind, an welcher man ganz bestimmte Landschaften zu erkennen glaubt. In der Konzeption weicht das Grundgesetz der Symmetrie in der Anordnung der Gestalten einer nach malerischen Gesichtspunkten angeordneten Gruppenbildung. Die kirchliche Malerei steht zunächst immer noch im Vordergrund. Während aber in der gotischen Epoche der Maler den religiösen Ernst nach überlieferten Typen zum Vortrag bringt, arbeitet der Renaissancekünstler nach naiver, unmittelbarer Eingebung und Überzeugung. Für die Darstellung des Wahren und Falschen, der frommen Entsagung und des heiteren Lebensgenusses sieht er das beste Vorbild im Menschenantlitz selbst, in welchem ja ein ganzer Reichtum von Empfindungen sich widerspiegeln kann, und in der ganzen Körperhaltung, in der auch die Gemütsbewegungen mehr oder weniger zum

Digitized by Google

Ausdruck kommen. Diese der Natur und Wirklichkeit entnommenen Bilder kennzeichnen überall den Eintritt der Frührenaissance. In der Art und Weise, wie dieser Realismus aufgefaßt und künstlerisch verwertet wird, und namentlich auch an den von den Künstlern für ihre Darstellungen bevorzugten Stoffen äußern sich die für die Entwicklung der Malerei in den einzelnen Ländern charakteristischen Grundzüge.

In **Italien** wird der Inhalt bedeutend erweitert durch Aufnahme neuer Stoffe aus dem mythologischen und historischen, namentlich antik geschichtlichen Gebiet. Wie in der Baukunst, so zeigt sich auch hier ein großer, freier Zug im künstlerischen Gedanken und seiner ganzen Vortragsweise, die nur die Hauptsache ins Auge faßt und alles Nebensächliche vermeidet. Hierin äußert sich der dem Italiener angeborene monumentale Sinn, der vor allem in der Historienmalerei zur Erscheinung kommt. Da das unmittelbare Studium der Natur dem eigenen Formengefühl weiten Spielraum für die Entfaltung gibt, bewegen sich die Maler ungleich freier als im Mittelalter. Gleichwohl entwickeln sich in den verschiedenen Kunstzentren stilistische Eigentümlichkeiten, welche die Zugehörigkeit der einzelnen Künstler zu bestimmten Schulen erkennen lassen, mit denen man allerdings nicht mehr ein gewisses Lehrverhältnis zwischen grundlegendem Meister und seinen Schülern bezeichnet, sondern vielmehr übereinstimmende, allgemeine Kunstrichtungen, in denen sich die gleichstrebenden Künstler betätigen. Auf die Entwicklung der Frührenaissance (Quattrocento) üben diese Schulen noch einen sehr bestimmenden Einfluß aus. Die bedeutendste derselben ist die Florentinische Malerschule. In ihr kommen die neuen Prinzipien der Renaissance zuerst und in ausgesprochener Weise zur Geltung. Die bahnbrechenden Meister auf der Stufe des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance sind: Fra Giovanni da

Digitized by Google

Fiesole († 1455, oft nur Fra Angelico genannt, wegen der hohen, unvergleichlichen Schönheit der von ihm dargestellten Engel), welcher den tiefempfundenen, idealen Zug des Mittelalters mit der neuzeitlichen, individuellen und lebensvollen Auffassung, Komposition und Maltechnik in der glücklichsten Weise verbindet, und Masaccio († 1428), der das realistische Moment stärker betont, die mittelalterliche Befangenheit vollständig durchbricht und seine großen freien Gedanken mit einer bisher ungekannten Naturwahrheit zum Ausdruck bringt. Die Umbrische Schule legt ihren Schwerpunkt auf die Darstellung des Innigen und Gefühlvollen, der höchsten, allem Irdischen entrückten Andacht, Rührung und Seligkeit oder des tiefen Schmerzes in stillen und wenig bewegten Scenen. Unter ihren Meistern ist Pietro Perugino († 1524), der Lehrer Raffaels, der bekannteste. In Padua gelangt Andrea Mantegna († 1506) zu besonderem Ruhm. In seinen Werken äußert sich eine antikisierende Geschmacksrichtung und scharfe Beobachtung plastischer Formen in sehr naturalistischer, oft herber Zeichnung, aber saubersten Technik.

Im ganzen Quattrocento entwickelt sich die Malerei in einer aufsteigenden Linie unter dem unmittelbaren Einfluß des eifrigen Studiums der Natur und ihrer Erscheinungen. Den Höhepunkt erreicht sie im Cinquecento, der italienischen Hochrenaissance, in welcher die Naturformen selbst geläutert und idealisiert werden in dem Sinne, wie sie von der klassisch griechischen Kunst idealisiert wurden. Damit setzt eine Blütezeit ein, in welcher Werke von höchster Vollendung und unvergänglichem Werte geschaffen wurden. Die Stoffe werden allen Gebieten entnommen, der Religion, Antike, Mythologie, Geschichte, dem öffentlichen und gesellschaftlichen Leben, der Familie. Bei der verweltlichten Lebensführung und dem die ganze Gesellschaft durchdringenden Humanismus werden selbst die religiösen Stoffe in das Ge-

Digitized by Google

biet des rein Menschlichen und Natürlichen gezogen. Das ganze künstlerische Schaffen ist beherrscht von dem eifrigen Streben nach reinster Schönheit und höchster Anmut in dem ebenso idealen wie realistischen Sinne der damaligen Zeit. Die Malerschulen haben keine Bedeutung mehr. Die Meister sind im Vollbesitze aller Voraussetzungen ihrer Kunst, um ihre eigenen künstlerischen Ideale vorzuführen.

Die Großmeister dieses goldenen Zeitalters der italienischen Malerei sind: der phänomenale Leonardo da Vinci (1452—1519), ein unglaublich vielseitiger Künstler, Gelehrter und Techniker, in dessen Werken die psychologischen Momente, die Verschiedenheit der Seelenzustände in einer vollendeten Harmonie aller Teile einen unübertrefflichen Ausdruck finden; der edle und vornehme Raffael Santi (1483—1520), der auch als Baumeister tätig war und in seinen Gemälden durch die glücklichste Verschmelzung aller Vorzüge der Werke seiner großen Vorgänger und Zeitgenossen eine hinreißende Anmut und Formenschönheit erreicht; der allgewaltige, in seiner Kunstphantasie unerreichte und unergründliche Michelangelo Buonarroti (1475 bis 1564), den wir schon unter den Baumeistern und Plastikern der Hochrenaissance an erster Stelle genannt haben, und dessen Schöpfungen auch in der Malerei durch die plastische Formenbehandlung und Steigerung der Bewegungen und Muskulatur des nackten Körpers ins Riesenhafte und Übermenschliche den nachhaltigsten Einfluß ausüben auf die ganze Entwicklung der Kunst der Folgezeit. Unter den übrigen Künstlern der italienischen Hochrenaissance erlangt namentlich in stilistischer Hinsicht Antonio Correggio († 1534) eine besondere Bedeutung. Er ist der Darsteller üppiger Lebenslust und schönheitstrunkener Sinnlichkeit, ein Meister in der Vorführung großartiger perspektivischer Raumbildungen, der erste große „Maler des Helldunkels", das er durch Belichtung des

Digitized by Google

Schattens mit Reflexen erreicht. Correggio ist der Vorläufer und bahnbrechende Meister für die Kunstauffassung des Barocco.

In Oberitalien wird mit Beginn des Cinquecento Venedig zum Mittelpunkt einer eigenartigen und selbständigen Kunstrichtung. Das Charakteristische derselben liegt vor allem in einer bis dahin nie gesehenen heiteren Farbenpracht, welche das sonnige, helle Licht des Südens, die Schönheit der Lagunenstadt mit allen Abstufungen des sie umgebenden Duftes in einer wunderbaren Luftperspektive wiedergibt. In Verbindung damit äußert sich eine große Freiheit in der gesamten Komposition. Das glänzende und üppige Leben der Venezianer erscheint in künstlerischer Verklärung. Biblische Scenen werden in vornehm künstlerische Kreise übertragen, die Heiligen offenbaren durch ihre Schönheit ihr überirdisches Wesen; selbst der Madonnentypus erscheint in der reifen Schönheit auserlesener venezianischer Frauen. Die Venezianer sind die „Lichtmaler", die weniger mit der Zeichnung, als der koloristischen Behandlung, mit dem Zauber der Farben, die sie in voller Glut und Leuchtkraft auftragen, ihre seelischen Stimmungen zum Ausdruck bringen. Die hervorragendsten Vertreter dieser Kunstrichtung sind: Auf der Stufe des Übergangs zum Cinquecento Giovanni Bellini († 1516), in der Hochrenaissance Giorgione, Palma vecchio und Tiziano († 1576). In der Spätrenaissance wird durch Tintoretto die Historienmalerei in einer sehr glücklichen Verbindung der Zeichnung Michelangelos mit der breiten Farbentechnik Tizians zu dramatischer Wirkung gesteigert. Mit Paolo Veronese († 1588), der das rein dekorative Element in den Vordergrund drängt und für dessen Kolorit eine sanfte Dämpfung der Lichtfülle durch ein zartes Silbergrau charakteristisch wird, schließt die farbenstrahlende und lebensfreudige Kunst der Venezianer im Cinquecento ab.

Digitized by Google

Auch in der **deutschen Malerei** leitet in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Aufnahme eines von der mittelalterlichen Auffassung völlig freien Realismus eine neue und glänzende Entwicklung ein. Während derselbe aber in Italien unter dem Einfluß der Antike geläutert und in dem Streben nach einer möglichst reinen Schönheit im klassischen Sinne idealisiert wird unter Vermeidung alles Nebensächlichen und bloß Zufälligen, verschärfen ihn die deutschen Meister durch Hervorhebung des Individuellen und der besonderen Eigentümlichkeiten. Es liegt das in der Verschiedenheit der Kunstauffassung der Nordländer gegenüber den Romanen, die auch in den Stoffen sich äußert: in Italien der freie Blick, ein Zug ins Große, Monumentale; hier ein Verweilen in eng gezogenen Schranken, in dem die Liebe zur Heimat mit all ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten sich offenbart. Die Vorzüge der deutschen Malerei liegen in der Tiefe der Charakteristik, der Gewalt der seelischen Auffassung, einer großen Innigkeit und Gefühlswärme, und hinsichtlich der Technik in dem ausgesprochenen Reichtum an malerischem Gefühl und einem glänzenden, oft bestrickenden Farbenschmelz. An der Spitze der deutschen Künstler stehen der große Nürnberger Meister Albrecht Dürer (1471—1528), ein unübertroffener Meister der Zeichnung und einer der gefühlstiefsten und größten Künstler, und der vorwiegend in Basel tätige Hans Holbein der Jüngere (1497—1543), welcher der Renaissanceauffassung der Italiener näher steht und als Porträtmaler zu hohem Ruhm gelangt.

Mit der Mitte des 16. Jahrhunderts erreicht die Blütezeit der spezifisch deutschen Kunst ihr Ende. Von da bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts sind keine bedeutenden Künstler mehr zu verzeichnen, die einen eigenen Stil hervorgebracht hätten.

Digitized by Google

In den **Niederlanden** entwickelt sich die Malerei in derselben Richtung wie in Deutschland, neigt aber in der Komposition zu freieren, bewegteren Darstellungen und in der Formgebung zu weicher geführten Linien und volleren Bildungen. Ihre Hauptvertreter sind Quentin Massys († 1530) und Lukas van Leyden († 1533), der letztere berühmt durch seine zahlreichen Kupferstiche, die im gleichen Charakter wie die Dürerschen gehalten und diesen ebenbürtig sind. Die Niederländer pflegen besonders das Genre- und Sittenbild mit Vorwürfen aus dem Volks- und Geschäftsleben. Von ihnen wird aber auch, namentlich durch Platinir und Bles, ein neues Stoffgebiet in die Malerei eingeführt, indem die Landschaft, die bis dahin nur als Hintergrund für die Personengruppen verwendet wurde, zum künstlerischen Hauptmotiv erhoben wird, in welchem die Figuren nur noch die Staffage bilden.

Die **französische Malerei** des 16. Jahrhunderts erreicht nur im Porträt und in der Glas- und Emailmalerei eine gewisse Höhe, entwickelt aber keinen ausgesprochenen und eigentümlichen Stil, sondern steht ganz unter dem Einfluß der niederländischen und italienischen Kunst.

Der Barockstil.

In derselben Zeit, in welcher in den mittleren Ländern Europas die Reformation die Gemüter aufs tiefste erschüttert und die heftigsten Religionskämpfe entfacht, in deren Gefolge der Wohlstand des Volkes gänzlich zerrüttet und jede künstlerische Tätigkeit lahmgelegt wird, erreicht das kirchliche Leben in Italien unter der Führung der „Gesellschaft Jesu“ eine ungewöhnliche Glanzperiode, die sich in einem eminenten Aufschwung der Kirchenbaukunst zu erkennen gibt und für die Fortentwicklung der gesamten Kunst von größter Be-

Digitized by Google

deutung wird. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die in klare und feste Regeln gefaßte Architektur der Renaissance, die auch minder phantasiereichen Künstlern gestattete, mit großen Meistern zu wetteifern, zu einer freien und unabhängigen Fortbildung drängte, und daß es schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts von den bedeutendsten Meistern, unter ihnen nicht zum geringsten Teile von dem genialen Michelangelo, als ein beengender Zwang empfunden wurde, sich ausschließlich in den alten Geleisen des strengen Stils zu bewegen. Ihnen kamen die auf Wirkung mächtiger Eindrücke berechneten Forderungen des kirchlichen Kultus sehr entgegen, und so entwickelten sie zunächst in der Kirchenarchitektur jene Kunstformen, welche als unausbleibliche künstlerische Folgerung mit Notwendigkeit aus der Spätrenaissance hervorgehen mußten, den Barockstil.

Der Name „Barockstil", in der Regel zurückgeführt auf den portugiesischen Ausdruck barroco für schiefrunde, ungleich und seltsam geformte Perlen, enthält insofern eine Kritik der fraglichen Kunstform, als man mit „barock" in der Regel eine Übertreibung der Formgebung und Überladung mit wunderlichem Schmuckwerk bis zum Verirrten und Verwerflichen bezeichnet, ein Nebenbegriff, der jedoch in unsern Tagen ebenso wenig mehr ernst zu nehmen ist, wie der des Wortes „gotisch" in seiner ursprünglichen Anwendung auf die spätmittelalterliche Kunst. Denn der Barockstil hat, wie jede andere durchgebildete Kunstweise, seine innere Geschichte; in der Einzelform wie dem Gesamtbilde äußert sich eine intensive Lebenskraft, die in innigstem Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Kulturleben und den herrschenden Geistesströmungen der Zeit. Daraus erklärt sich auch die stürmische Begeisterung, mit der seine Formen überall aufgenommen wurden, und die ungemein schnelle Verbreitung, welche derselbe fast in allen Ländern gefunden hat.

Digitized by Google

Der Barockstil geht ebenfalls, wie die Renaissance, von **Italien** aus. In der ersten Hälfte der von ihm beherrschten Epoche steht der Kirchenbau im Vordergrund. Schon in dem von Maderna ausgeführten Langhaus der St. Peterskirche in Rom (eingeweiht 1626) offenbart sich ein auffallendes Abweichen von der bisherigen Formgebung. Die Jesuitenkirche zu Rom wird aber zum eigentlichen Vorbild der zahlreichen großartigen Jesuitenkirchen, die mit ihrer mächtigen Kuppel und den wunderlichen, an orientalische Pracht erinnernden Turmhauben heute noch das Wahrzeichen mancher Städte bilden (Fig. 162). Die Anlage derselben zeigt meistens die griechische Kreuzform mit einem verlängerten Hauptschiff, welches beiderseits tiefe Kapellen erhält. In dem strengen Ernst der Gesamtarchitektur äußert sich ein starkes Nachklingen der römischen Hochrenaissance. Größe der Erscheinung, monumentale Wucht und überraschende Wirkung bilden die Hauptgesichtspunkte der Architekten; daher das Bestreben, alle Einzelformen nur nach ihrer dekorativen Brauchbarkeit zu verwenden und das Ganze zu höchster malerischer Wirkung zu steigern.

Die Fassadenbildungen lassen zunächst eine ganz bedeutende Verstärkung der Gesimse in Höhe und Ausladung erkennen. Pfeilerartige Mauervorsprünge mit mächtigen, oft gekuppelten Pilastern beleben die Mauerflächen, namentlich die Ecken stark betonend, und bewirken reiche Verkröpfungen in den Gesimsen (Fig. 169). In der Regel sind die römischen Ordnungen in der bekannten Aufeinanderfolge verwendet (s. S. 55); statt der korinthischen Pilaster finden sich oft Hermen oder auch hermenartig nach unten verjüngte Pfeiler (Fig. 165) mit phantasievoll ausgeschmückten korinthischen Kapitälen. An den ionischen Pilastern fallen uns die niedrigen, stark gepreßten Kapitäle auf mit den schweren herab-

Digitized by Google

hängenden Voluten, denen üppige, über das Halsband herunterhängende Blumen entquellen (vgl. Fig. 169). An den Fensterumrahmungen treten die geschweiften Profile stärker hervor.

Das Wohlgefallen an bewegten und gebrochenen Linien führt zu den Verkröpfungen der äußern Rahmenglieder, wodurch die Fenster stark ausgeprägte sogenannte Ohren erhalten. Auch die Architravlinien treten aus ihrer Ruhe und weichen den Rundungen der Nischen und Fensteröffnungen aus (Fig. 162). Bald wird das ganze Gesims in diese Schweifung mit einbezogen, so daß schließlich die ganzen Baumassen in malerischer Bewegung erscheinen. An den Portalen (Fig. 163) werden die Säulen und Pfeiler gerne schräg nach außen vorgestellt und mit entsprechendem Gesimsaufsatz versehen, an dem die Verdachungen oft in

Fig. 162. Jesuitenkirche in Mannheim.

Digitized by Google

der Mitte durchbrochen werden für die Aufnahme von Heiligenstatuen. Reicher bildnerischer Schmuck an Figuren mit flatternden Gewändern (Fig. 171), pausbackigen Engeln auf Wolkengebilden, Sonnenglorien mit dem Monogramm Christi u. dgl. findet sich in den Nischen, auf den Krönungen, Gesimsverkröpfungen u. dgl. in ausgiebigster Verwendung und erhöht das monumentale Äußere zu majestätischer Gesamterscheinung.

Dieselbe wird aber noch weit übertroffen durch die glänzende Ausstattung des Innenraums. Hier feiert der monumentale Dekorationsstil die höchsten Triumphe. Auf den mächtigen, in den Ecken wiederholt verkröpften, von reich ausgebildeten ionischen, korinthischen oder kompositen Kapitälen gekrönten Pilastern der Innenwände ruht ein wuchtiges, stark ausladendes Kranzgesims, und darüber spannt sich die Decke, meist ein Tonnengewölbe, in welchem oft die Pilaster in pfeilerartigen Gewölbeverstärkungen fortgesetzt scheinen (vgl. Fig. 149). Über der Durchschneidung des Hauptschiffes mit dem Querschiff erhebt sich auf dem durch Pendentifs*) vermittelten, als Zahnschnittgesims reich ausgebildeten Kuppelkranz die mächtige Kuppel, deren brillante Ausstattung den Schwerpunkt der Innendekoration darstellt. Balkonartig in lebhaften Schwingungen vortretende Emporen mit bauchigen Brüstungen, phantastisch aufgebaute Altäre mit elegant geschwungenen Gesimsen durchbrechen auch im Innern die architektonischen Linien mit kühnen Kurven und malerischer Massenbewegung. Kartuschen (bauchige, von schwülstigen Voluten umrahmte Zierschilder), wulstartige Blatt- und Fruchtkränze, Muscheln und Akanthusblätter in üppig voller Modellierung bilden das ornamentale Schmuckwerk. Das ganze Innere mit den brillant ausgeführten Freskomalereien,

*) Pendentifs, d. i. sphärische Gewölbezwickel (s. S. 70).

Digitized by Google

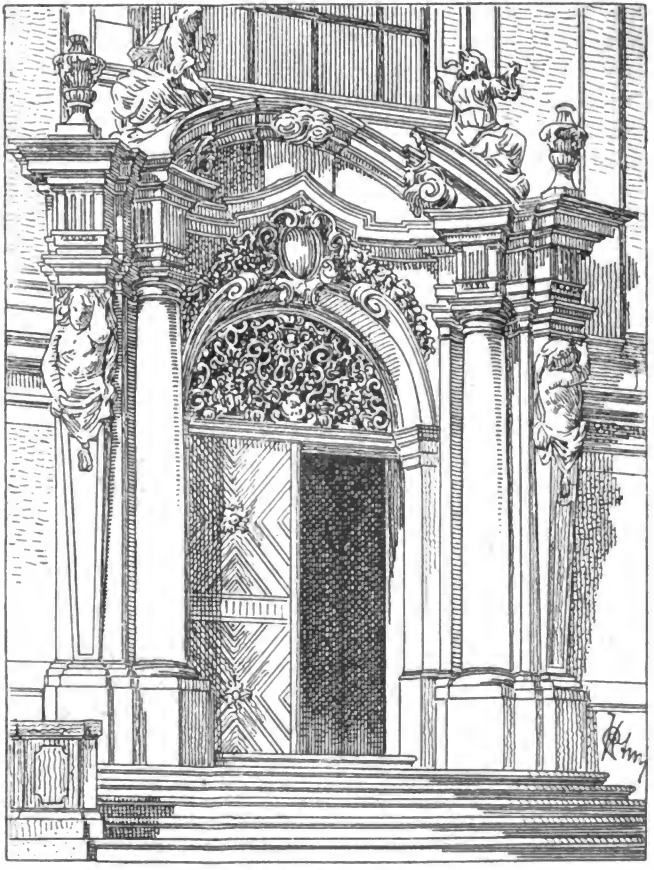


Fig. 163. Kirchenportal aus Prag.

den von leuchtenden Wolkengebilden umrahmten strahlenden Sonnenglorien über den Altären und der blendenden Farben-

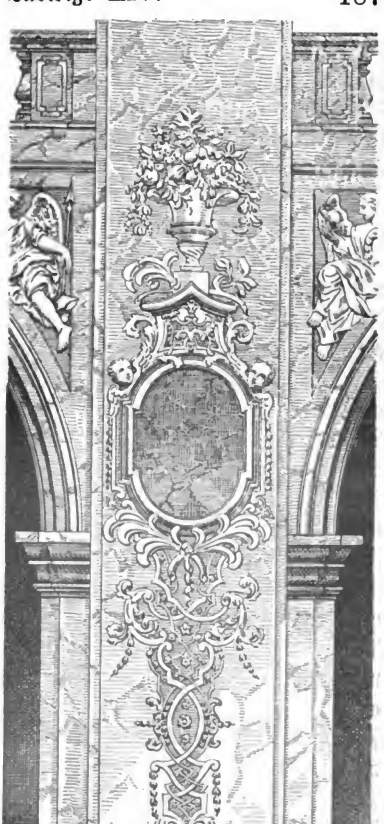
Digitized by Google

wirkung, die durch Verwendung von echtem, verschiedenfarbigem Marmor und Stuck mit vergoldeten Ornamenten erzielt wird, erscheint uns in einer ungemein großartigen, feierlichen Pracht. Diese Kirchen repräsentieren uns einen malerischen Architekturstil, in welchem die Bauglieder der Hochrenaissance selbst als Dekorationsmotive erscheinen in freier, von den Gesetzen der Alten unabhängiger Umarbeitung. Derselbe charakterisiert die erste Periode des Barockstils, das sogenannte frühe oder bombastische Barock, auch Jesuitenstil genannt. Er beherrscht in Italien die Zeit von rund 1600 bis 1660 und findet dort seine ausgezeichnetsten Vertreter in Maderna, der namentlich als Erbauer des Langhauses der Peterskirche (seit 1605) bekannt wurde, Bernini († 1680), seit 1629 Leiter des Baues der Peterskirche, als welcher er sich durch die Säulenkolonnaden vor derselben unvergänglichen Ruhm erworben. Bernini war der geschätzteste Künstler seiner Zeit, noch mehr Bildhauer als Architekt, ein Nachfolger Michelangelos hinsichtlich freier, genialer Kunstauffassung und auch hinsichtlich des ungeheuren Einflusses, den er auf seine Zeitgenossen ausübte; er war der Großmeister der Barockkunst, welcher der Plastik die Wege wies und der Baukunst ein bahnbrechender Lehrer war in der Berechnung perspektivischer Wirkungen, der Schaffung großartiger Räume und monumentaler Platzgestaltung. Sein Zeitgenosse Borromini († 1667) sucht ihn noch zu überbieten, indem dieser von dem bisherigen Formengesetz am weitesten abweicht, alles Geradlinige in Grund- und Aufriß sowie Detail nach Möglichkeit umgeht und in seinen späteren Werken schon die entwickeltste Stufe des ausgereiften italienischen Barockstils repräsentiert.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt sich mit dem Schwergewicht der politischen Geschichte auch das der Kunstgeschichte nach den nördlichen Ländern. Frank-

Digitized by Google

reich wird zum Mittelpunkt der Kunstpflege und erlebt im Zeitalter Ludwigs XIV. (1643—1715) eine ungewöhnliche Glanzperiode. Da Ruhmessehnsucht und die ideale Verherrlichung der politischen Macht die Haupttriebfeder bilden für die eifrige Förderung der Kunst, trägt dieselbe in den nun folgenden Epochen, welche die Franzosen mit den Namen ihrer Könige Louis quatorze, Louis quinze, Louis seize bezeichnen und die in Deutschland die Namen Barock-, Rokoko- und Zopfstil erhalten haben, einen rein höfischen Charakter. Durch die i. J. 1660 erfolgte Gründung der großen Staatswerkstätten, in welchen die Möbel, Teppiche und Bronzen für den Hof hergestellt werden, und zu deren Leitung die bedeutendsten Künstler



Pfeilerdekoration

aus der Wallfahrtskirche zu Walldürn

Fig. 164.

Digitized by Google

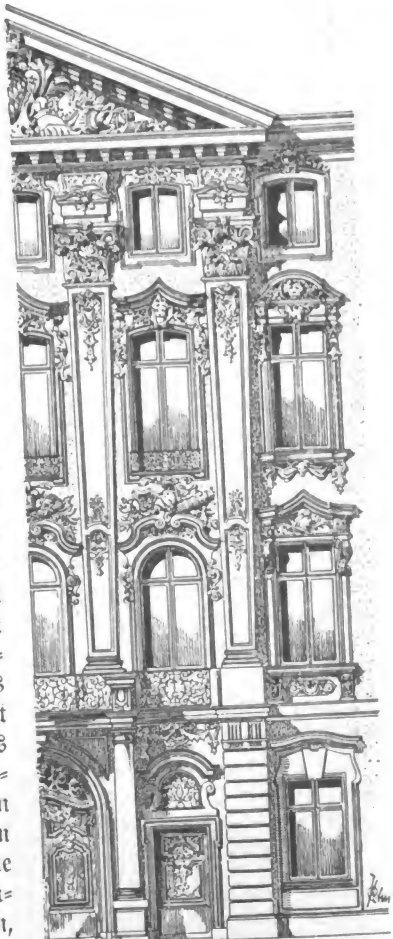
der Zeit (der erste war Charles Lebrun) berufen werden, wird auch die ganze Kleinkunst von höfischem Einfluß durchdrungen. Die Volkskunst aber, die im Zeitalter der Renaissance so herrliche Blüten trieb, geht in der auf die großen Kriege gefolgten allgemeinen Zerrüttung einem völligen Verfall entgegen.

Ludwig XIV. beginnt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Ludwig XIII., unter welchem das üppige italienische Barock gepflegt wird, mit einem strengen, römischen Klassizismus, der sich aber von der Antike durch das Vordrängen des gesamten dekorativen Schmuckwerks unterscheidet und vor allem durch die breiten, reichverzierten Rahmen, die in das gesamte Gerüst der Innendekoration eingefügt werden und als bedeutsame Neuerungen erscheinen. In der Spätzeit Ludwigs XIV. tritt in dem fortgesetzten Streben nach möglichst wirkungsvoller Steigerung dekorativer Pracht eine dem spezifisch französischen Kunstgefühl entsprechende Fortbildung der Innendekoration hauptsächlich nach der ornamentalen Seite hervor, bei gleichzeitiger Verfeinerung der struktiven Glieder. Der Künstler, welcher die Grundtypen für diesen entwickelten Stil Ludwigs XIV. geschaffen hat, ist Jean Bérain († 1711). An Stelle des schwulstigen Schmuckwerks der italienischen Spätrenaissance setzt er jenes bandartige Flachornament mit den graziösen linearen Verschlingungen, von welchen wir in Fig. 164 ein Beispiel geben, und welches die ausgereifte Stufe des französischen Barockstils charakterisiert. Die Vorliebe für die Kurven bildet fortan den Grundgedanken für die Innendekoration, der mächtig zurückwirkt auf das Gebiet der Architektur. Kühne Linienzüge überspringen bald auch das tektonische Gesetz, und in der Art und Weise, in welcher sich das klassische Ebenmaß denselben unterordnet, erkennen wir die einzelnen Entwicklungsstadien des Barockstils. Das späte Rokoko zeigt das gesteigertste Fortissimo dieser Freiheit gegenüber der klassischen

Digitized by Google

Strenge in seinen äußersten Konsequenzen.

Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts hatte sich das Barocco hauptsächlich in der Kirchenbaukunst entwickelt; nun aber tritt der Profanbau in den Vordergrund. Weltliche und geistliche Fürsten wetteifern in der Ausführung riesiger Paläste, in welchen das üppige und verschwenderische Leben der höchsten Stände einen unvergleichlich großartigen Ausdruck erreicht. Das Schloß zu Versailles (erbaut von den Architekten Levau, Hardouin Mansard und Robert de Cotte) bezeichnet den Ausgangspunkt für den gesamten Schloßbau des 18. Jahrhunderts und gilt fortan als das Ideal eines wahrhaft fürstlichen Palastes. Der Grundplan zeigt fast immer eine in riesige Länge ausgestreckte oder in Hufeisenform angelegte Flucht von Sälen, die sich an einen dominierenden Mittelsaal, welcher



Mittelrisalit des Palais Preysing München

Fig. 165.

Digitized by Google

als solcher auch in der Außenarchitektur hervorgehoben ist, anreihen, und unter denen der Parade- und Audienzsaal, das Schlafzimmer mit dem prunkvollen Paradebett, der Thronsaal und das Spiegelzimmer und meistens auch ein langgestreckter Galeriesaal die bevorzugtesten Räume bilden. Die Gruppierung der Baumassen zeigt eine monumentale Auffassung und weitgehende Rücksichtnahme auf lebendige malerische Wirkung und eine möglichst großartige Perspektive (vgl. Fig. 174), die durch Anlage von Prachtgärten größten Stils mit herrlichen Durchblicken auf Tempel, Ruinen, Kaskaden, Fontänen, Grotten und Bildwerk aller Art aufs höchste gesteigert wird (Versailles, Schwetzingen, Nymphenburg, Veitshöchheim, Sanssouci u. v. a.). In den Grundrissen macht sich schon ein Eindringen der Kurven an den geschweiften Treppen, ovalen Sälen, abgerundeten Ecken u. dgl. bemerkbar. Die Fassadenbildungen weisen durchweg ein Zusammenraffen äußerer Pracht auf die Hauptpunkte auf. Nur der Mittelbau und die Eckrisalite zeigen allen Reichtum barocker Details; das übrige ist aber meist sehr einfach behandelt. Im allgemeinen weichen die massigen Gliederungen und starken Ausladungen der Gesimse des italienischen Barocco einer feineren und graziöseren Profilierung. Statt der Rustica finden sich im Erdgeschoß durchlaufende, tiefeingeschnittene Horizontalfugen, welche radial in die Fenster- und Türbogen eingreifen. Im zweiten Stockwerk, in welchem sich die Räume für die eigentliche Hofhaltung befinden, erhalten der Mittelbau meist unkannelierte ionische Säulen mit den charakteristischen herabhängenden Voluten, die Risalite Pilasterstellungen, während die Zwischenflächen fast immer ungegliedert bleiben. An den Fenstern werden die schwülstigen Rahmenprofile mit den Ohrenbildungen, die gewellten Friese und in kühnen Kurven sich bäumenden geschweiften, verkröpften und durchbrochenen Verda-

Digitized by Google

chungen zur Regel (Fig. 165). Über dem Kranzgesims, meistens das römische Konsolengesims mit Zahnschnitt, läuft eine Balustradenbrüstungsgalerie hin mit Postamenten, die von Statuen, Trophäen und Vasen gekrönt sind. Als Eindeckung gelangt das gebrochene sog. Mansardendach (benannt nach dem französischen Architekten François Mansard) fast allgemein zur Anwendung (Fig. 174).

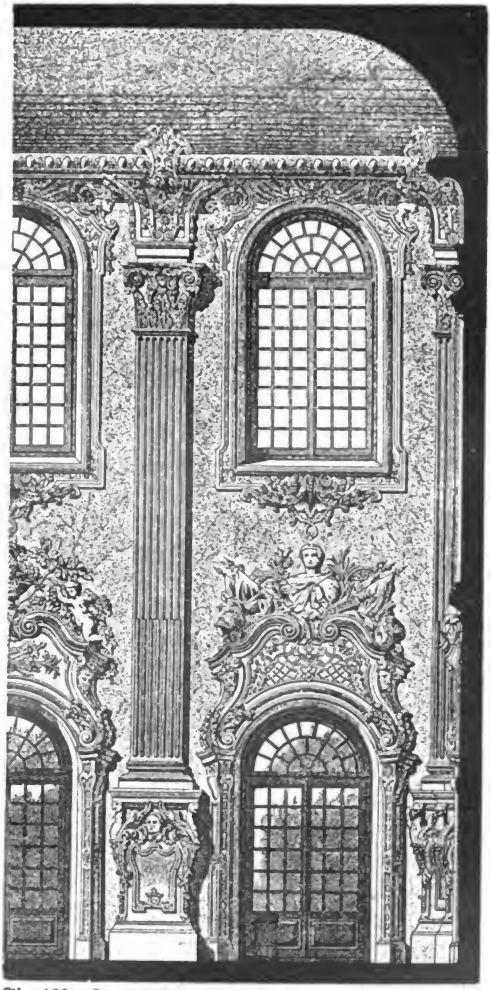


Fig. 166. Innendekoration vom Schlosse zu Schletßheim.

Digitized by Google

Das dankbarste Feld findet der Barockstil in der Dekoration der Innenräume. Schon beim Eintritt durch das Hauptportal empfängt uns eine festliche Pracht; denn die Vorräume hatte man glänzend ausgestattet, um die Gäste bei den Hoffestlichkeiten schon vor Eintritt in die eigentlichen Festsäle auf die zu erwartenden Eindrücke vorzubereiten. Und so entstehen in diesen Schlössern des 18. Jahrhunderts Treppenhäuser, wie sie großartiger die Welt nie gesehen. Ungewöhnlich breite Marmorstufen mit reichverzierten Marmorbrüstungen, deren Postamente ausgesuchten bildnerischen Schmuck an Statuen, Vasen, Kandelabern für Beleuchtungskörper u. dgl. tragen, führen in doppelten Läufen hinauf in den oberen Treppenhausvorplatz, dessen Wände im monumentalen Dekorationsstil ungewöhnlich reich durchgebildet sind, und dessen Decke mit einem in überraschender Perspektive und den leuchtendsten Farben ausgeführten Riesengemälde geschmückt ist, so daß sie wie durchbrochen erscheint, wodurch der Eindruck der Großräumigkeit noch bedeutend erhöht wird (s. Malerei des 17. Jahrhunderts, S. 200 u. 201).

Die Treppe führt in der Regel unmittelbar in den Hauptsaal. Auch hier finden wir (Fig. 166) durchweg eine vorwiegend monumentale Auffassung in der Dekoration durch Anwendung von vorgestellten Säulen oder von Pilastern im italienischen Barockstil, mit reich umrahmten und durch Gemälde, Embleme und Kurvenornamente ausgefüllten Wandfeldern und einem prächtig ausgebildeten Gesims, über welchem eine große Voute (Eckausrundung, Kehle) den Übergang in die mit farbenfrohen Gemälden geschmückte Decke bildet. Üppig geschwellte Kartuschen mit keck gerollten Umrissen, die fürstlichen Wappen, Kronen mit Namenszügen u. dgl. tragend, füllen die oberen Ecken und markieren die Mittellinien, von geradezu raffiniert modellierten

Digitized by Google

plastischen Draperien behangen und anmutigen Genien oder Amorettenfigürchen umschwebt, und begleitet von dem eleganten Linienspiel der reizvollen Kurvenornamente, die sich in der Voute hinschwingen. Als Material finden wir Marmor, echt und imitiert, Bronze (besonders an den Säulenbasen) und

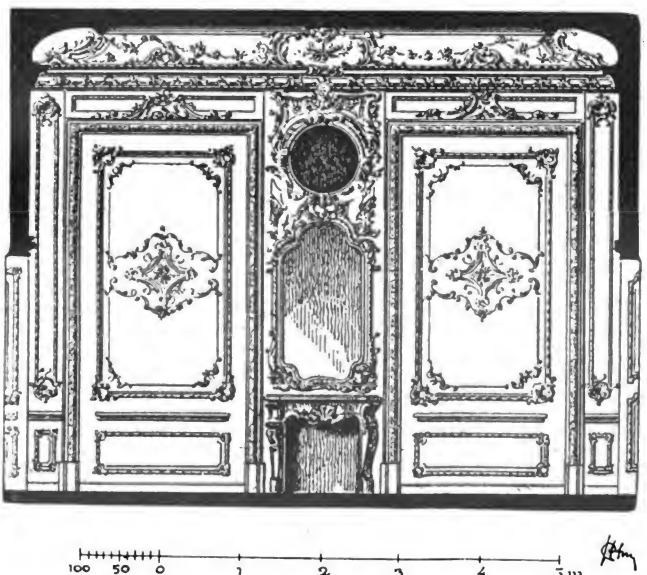


Fig. 167. Innendekoration im Schlosse zu Würzburg.

echte Vergoldung. Für die plastischen Wand-, Vouten- und Deckenverzierungen mußte man aber ein absolut gefügiges Material haben, und man fand dieses in dem Stuck, der denn auch in der flottesten Technik zur Verwendung gelangt und in den zarten, elfenbeinartigen Farbtönen und der reichen Vergoldung eine fürstliche Pracht erzeugt.

Digitized by Google

In den an den Hauptsaal angereihten kleineren Sälen und Wohnzimmern weicht das prunkhafte Pathos einer weitgehenden Rücksichtnahme auf Wohnlichkeit und Behaglichkeit; hier finden wir den Bérainschen Kurvenstil in seiner vollendetsten Schönheit. An Stelle der architektonischen Gliederung tritt das Rahmenwerk. Breite, reich mit Akanthusmotiven und Perlstäben verzierte Rahmen umkleiden die Türen, Fenster und Spiegel und teilen auch die Wandflächen zwischen der Brüstungslambris und dem Gesims in Felder (Fig. 167), innerhalb deren sich nun eine vollständige Rahmendekoration ausbildet. Parallel zu den Hauptrahmen laufen zunächst innere Zierleisten, die von schmalen Stucklinien begleitet werden, welche sich oben und unten, kühn um die Ecken herumschwingend, in dem viel verschlungenen Kurvengewebe der Füllungsornamentik verlieren. Bald wird auch die innere Zierleiste von der Bewegung erfaßt; die Längsrahmen derselben führen in gebrochenen Ecken oder Rundungen in die Seitenrahmen über und lösen sich schließlich in den Mittellinien ganz auf, in Voluten endigend, die gegeneinander schwingen, und aus denen sich das Ornament entwickelt, meist in Form von Palmetten in muschelartiger Behandlung und Laubmotiven, um welche sich zierliche Haupt- und Nebenlinien herumschwingen (Fig. 168). Zuletzt wird auch die äußere Rahme von der Bewegung ergriffen, und so entsteht allmählich jenes eigenartig belebte Rahmengeflecht, welches auch im Rokoko die Grundidee bildet. Das, was aber das Barock noch vom Rokoko unterscheidet, liegt in dem Festhalten der Gesamtdisposition an den Traditionen der Renaissance, der ausgiebigen Verwendung der Akanthusformen in den Rahmenverzierungen und der Ornamentik, der strengen Symmetrie und hauptsächlich darin, daß die Muschel noch als ein lose in die Ornamente eingesetztes, ihrer natürlichen Form entsprechendes Motiv erscheint. Auch die Gesimse bewahren

Digitized by Google

noch, wenn sie auch häufig in der Vermeidung der ebenen Flächen an den Hängeplatten und Friesen und den abwechslungsreichen Kombinationen der Profilkurven äußerst frei behandelt sind, im großen ganzen den Charakter der Renaissance in einer dem Stil angepaßten dekorativen Umarbeitung (Fig. 169).

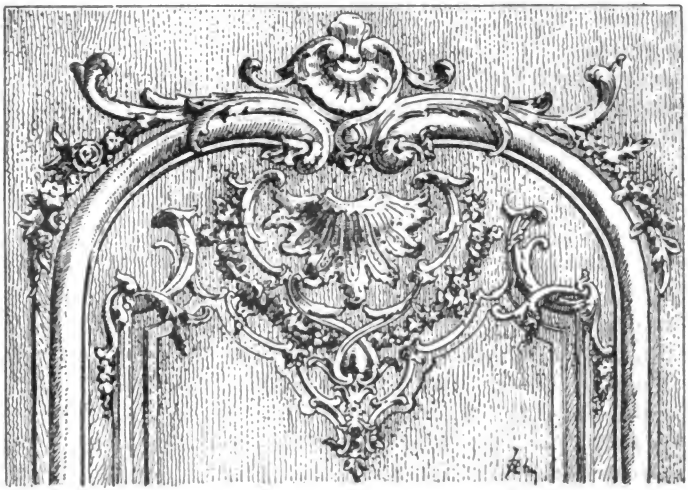


Fig. 168. Barock-Rahmenornament.

Der hervorragendste Repräsentant des französischen Barockstils ist außer dem schon genannten Jean Bérain Robert de Cotte († 1735), der vom Jahre 1699 an als Intendant der königlichen Bauten den maßgebendsten Einfluß auf die gesamte Bautätigkeit erhielt.

In **Deutschland** hätte sich ebenfalls ein eigenartiger Barockstil aus der deutschen Spätrenaissance herausgebildet, wenn nicht der 30jährige Krieg die ruhige Fortentwicklung

Digitized by Google

völlig abgebrochen hätte. Nach Beendigung desselben nimmt zwar auch hier die Bautätigkeit einen ungewöhnlichen Aufschwung sowohl im Kirchen- wie im Profanbau; der ausländische, namentlich französische Einfluß, wird aber, wie im höfischen Leben überhaupt, so auch in der Kunst maßgebend, und so finden wir in den deutschen Kirchen und Schlössern italienische und französische Formen nebeneinander verwendet, in meist reizvoller Verbindung mit dem der deutschen Kunst eigentümlichen Naturalismus. Prächtig ausgestattete Kirchen mit fein durchgeführten Stukkaturen im Bérainschen Kurvenstil finden sich in Ottobeuren, Fürstenfeld, Walldürn (Fig. 164). Für den Profanbau werden die unter dem Titel „der fürstliche Baumeister" i. J. 1711 von einem deutschen Künstler, Paul Decker, veröffentlichten Idealentwürfe von besonderer Bedeutung.

Wenn auch das deutsche Barock in den Händen weniger genialer Meister so manche bedenkliche Stilblüte zeitigt, so erreicht es doch da, wo sich ein besonders glänzendes Hofleben entfaltet, einen großartigen Ausdruck, namentlich in Wien, München, Dresden und Berlin. Am Wiener Hofe entfalten J. B. Fischer von Erlach und L. von Hildebrand eine reiche, hauptsächlich in den Bahnen des italienischen Barockstils sich bewegende Tätigkeit. In München ist es Joseph Effner, der in der Ausstattung des Schlosses zu Schleißheim (erbaut 1684—1700) und gemeinschaftlich mit Cuvilliés in den reichen Zimmern der Residenz zu München und dem Schloß zu Nymphenburg einen außerordentlich zierlichen, in französischen Formen gehaltenen Barockstil voll sprudelnder Lebensfülle und bestechender Eleganz entwickelt. In Dresden errichtet unter August dem Starken der geniale Pöppelmann in dem Zwinger (erbaut 1711—1722), einem in üppigster Prunksaaldekoration gehaltenen Prachtbau, ein hochbedeutendes Denkmal eigen-

Digitized by Google

artigen deutschen Barockstils (Fig. 169 u. 170). Berlin erhält durch Schlüters gewaltige Künstlernatur ein eigentümliches Gepräge; durch das Festhalten an strengem Klassizismus, an kraftvoller Gestaltung und massiger Fassadengliederung fallen seine Werke aus dem allgemeinen Rahmen der Zeit (Zeughaus, Kgl. Schloß).

Fig. 169. Gesimsecke vom Zwinger in Dresden.

In den übrigen Ländern zeigt der Barockstil keine wesentlichen Verschiedenheiten an der bereits besprochenen Formgebung, da ein überwiegender Einfluß der französischen Kunst fast überall zur Geltung kommt.

Die Bildnerei kommt wieder in enge Beziehungen zur Architektur und bewegt sich durchweg in den von Bernini vorgezeichneten Bahnen, dessen Kunstrichtung ein unbegrenztes Ansehen genießt und einen Einfluß ausübt, dem sich nur wenige zu entziehen vermögen. Sie tritt in einen regen Wetteifer mit der Malerei. An allen plastischen Schöpfungen, an Altären, Gartenfiguren, Monumenten und dergl. ist in Gruppierung und Durchbildung

Digitized by Google

des Ganzen und aller Teile die malerische Empfindung und dekorative Wirkung maßgebend, der sich die einzelnen Figuren unterordnen.

Die kühnen, oft wilden Bewegungsmotive und affektierten Stellungen derselben bringen eine große Leidenschaftlichkeit in der ganzen Schilderung zum Ausdruck. Die übertrieben stark ausgearbeitete Muskulatur der männlichen Gestalten kontrastieren sehr lebhaft zu den meist in üppigster Fülle gehaltenen, übermäßig weichlich modellierten Frauenkörpern. In den Gewandungen wird das Unruhige, willkürlich Bewegte, Flatternde und Aufgebauschte, oft unter täuschender Wiedergabe des Stoffes, zur Regel (Fig. 171). Inhaltlich werden auf religiösem Gebiete Martyrien und Verzückungen, im übrigen mythologische Stoffe bevorzugt, die zur Entfaltung des dem Geschmacke der Zeit entsprechenden sinnlichen Reizes die erwünschte Gelegenheit geben. In den Brunnengruppen erreichen die Künstler des Barocco eine ideale Großartigkeit bei bewundernswerter Virtuosität in der Behandlung, die sich namentlich auch in den Kinderscenen und Kinderfigürchen zu erkennen gibt, welche zu keiner Zeit anmutiger und reizvoller dargestellt wurden. Unter den Händen großer Meister erreichen die Barockskulpturen einen treffenden Ausdruck hochgesteigerter Empfindung; bei ihren Nachahmern sinken dieselben aber oft zu rein äußerlichem Pathos herab. Der größte nordische Künstler ist der schon genannte Berliner Meister A. Schlüter († 1714), der sich, wie in der Architektur, auch in der Bildnerei durch die tiefe Auffassung und lebensvolle, idealkünstlerische Darstellung seiner Figuren (das Reitermonument des Großen Kurfürsten zu Berlin und die ergreifenden Masken sterbender Krieger am Zeughaus daselbst) ein bleibendes Denkmal in der Kunstgeschichte erworben hat.

In der **Malerei** treten die Grundzüge des Barockstils

Digitized by Google

nicht überall in solchem Umfange in die Erscheinung, wie bei der Bildnerei. Dieselbe zeigt in den verschiedenen Ländern eine sehr ungleiche Entwicklung.

In Italien verfallen die Nachfolger der großen Künstler zunächst in einen ausgesprochenen „Manierismus", indem sie die Formgebung und Farbentechnik der großen Meister, insbesondere von Michelangelo und Correggio nachbilden, ohne aber ihren Schöpfungen zugleich auch das innere Leben einhauchen zu können. Als man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Unzulänglichkeit dieser Leistungen bewußt

Fig. 170. Architekturstück vom Zwinger in Dresden.

Digitized by Google

wurde, suchte man einerseits durch Rückkehr zur Natur, anderseits durch ernstes Studium der Werke der bedeutendsten Meister die besonderen Vorzüge derselben zu vereinigen (z. B. den großen Zug Michelangelos mit dem malerischen Prinzip Correggios, der Gruppierung Raffaels und dem Kolorit der Venezianer und dergl.), um auf diese Weise Vollkommenes zu schaffen und auf die frühere Höhe zu kommen. Aus dieser von der Künstlerfamilie der Carracci gegründeten Schule der „Eklektiker" gingen u. a. Guido Reni, Domenichino und Francesco Albani hervor, deren Werke sich großer Beliebtheit erfreuen. Neben dieser Hauptrichtung und im Gegensatz zu derselben entwickelt sich eine zweite, die der „Naturalisten", welche die unmittelbare Wiedergabe der Erscheinungen in der Natur als wichtigstes Kunstgesetz betrachten. Ihr tonangebender Vertreter ist Michelangelo Amerighi, gewöhnlich Caravaggio genannt. Die erstere ist aber die bedeutendere und einflußreichere; aus ihr sind große Künstler hervorgegangen, die in einem eigenen, neuen Stile tätig waren. Die allgemein übliche Bezeichnung „Eklektiker" ist also nur in Bezug auf die Entwicklungsstadien dieser Schule eine zutreffende.

Die Einwirkungen der Werke des Correggio und der Venezianer machen sich zwar fortwährend in der ganzen Kunstrichtung bemerkbar, treten aber im Ausgang des 17. Jahrhunderts, namentlich in Oberitalien, stärker hervor und in innige Verbindung mit dem von den Baumeistern des Barockstils geforderten Streben nach großartigen und prunkhaften Wirkungen und möglichst effektvollen Darstellungen bei flottester Technik. Die Formen werden bis zur Überfülle, die Bewegungen aufs äußerste gesteigert. Eine Affektation wird zur Regel, die für das tiefe Pathos und die seelischen Erregungen oft einen ergreifenden Ausdruck findet, in den meisten Fällen aber durch Übertreibung in der Schilderung

Digitized by Google

Fig. 171.
Marienstatue auf der alten Mainbrücke zu Würzburg.

Digitized by Google

jede ästhetische Bedeutung verliert. In den Bauwerken sinkt die monumentale Malerei zur reinen Dekoration herab. Riesige Deckengemälde mit idealen Prachtarchitekturen in höchst überraschenden perspektivischen Untersichten bilden den Hauptschmuck der Kirchen, der Treppenhäuser und großen Säle in den Palästen. Man suchte damit das Gefühl der Großräumigkeit nach Möglichkeit zu steigern. Um die Täuschung vollständig zu machen, ging man zuletzt sogar so weit, daß man die Malerei in die Bildnerei übergehen ließ, d. h. man modellierte von den Draperien und Figuren am Rande die äußersten Teile in kaum merklichen Anschlüssen an die eigentliche Bildfläche plastisch in Stuck, ein künstlerisches Raffinement, welches man nur versteht, wenn man den auf theatralischen Pomp gerichteten Zug der Zeit sich vergegenwärtigt. Für diese Deckengemälde wurde A. Pozzo († 1709) tonangebend, der Großmeister der Perspektive, der mit staunenerregender Virtuosität die Decken in eine phantastische Scheinarchitektur auflöst mit Visionen, Huldigungen und dergl. Derselbe entfaltet nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister in Italien und Deutschland eine umfangreiche Tätigkeit. Ungleich bedeutender ist aber der geniale Tiepolo († 1770), der letzte große Venezianer und geistreichste und gewandteste Maler des 18. Jahrhunderts. Von ihm wurden in Italien, Deutschland und Spanien Werke geschaffen, die zum Teil den besten Schöpfungen des 16. Jahrhunderts gleichkommen, und in denen der Geist der Barock- und Rokokoepoche den glänzendsten Ausdruck erhält.

In Frankreich gelangen im 17. Jahrhundert N. Poussin († 1665) und Claude Lorrain († 1682) zu bedeutendem künstlerischen Ruhm. Der erstere wendet sich mit Vorliebe der klassischen Geschichtsmalerei zu auf Grund eingehenden Studiums der Antike und der Werke des Raffael und Domenichino, erzielt aber seine größten Erfolge durch seine

Digitized by Google

römischen Landschaften, in welchen er eine idealisierende Richtung einschlägt durch Verschmelzen schöner Einzelheiten zu einem Gesamtbilde. Claude Lorrain übertrifft ihn noch, indem er durch sehr wirkungsvolle Wiedergabe der Lichterscheinungen seinen Landschaften eine poetische Stimmung verleiht. Im 18. Jahrhundert huldigen die französischen Maler jenem von A. Watteau († 1721) und Fr. Boucher († 1770) geschaffenen, den französischen Geist und die Leichtfertigkeit der damaligen vornehmen Gesellschaft treffend charakterisierenden Boudoirstil, in welchem Idyllen aus dem Hirtenleben, Schäfer- und Schaukelspiele u. dergl., in koketten Kostümen, ausgeschmückt mit allerlei japanischen und chinesischen Zierformen, die Hauptrolle spielen.

Die Schwerpunkte der Malerei liegen im 17. Jahrhundert nicht in Italien oder Frankreich, sondern in Spanien und den Niederlanden, wo gleichzeitig mit dem Aufblühen der schönen Literatur und der Wissenschaften die ganze Lebensfülle einer großen Kunst zur Entfaltung gelangt. Das Charakteristische der spanischen Kunst liegt in dem scharf ausgesprochenen, fast rücksichtslosen Realismus, der seine Motive unmittelbar aus dem Volksleben nimmt und mit überzeugender Wahrheit zur Darstellung bringt. In den heiligen Gestalten liegt eine tiefe, bis zur Verzückung gesteigerte, inbrünstige Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien. Die Farbengebung ist eine düstere, fast schwermütige. Die Großmeister der spanischen Malerei sind: der ernste und mystische Murillo († 1682), Maler der Visionen, des Überirdischen und Himmlischen, und der naturwahre Velazquez († 1660), der als Porträtist zu den Künstlern ersten Ranges gehört.

Während die Kunst in Spanien als Folge der günstigen Verhältnisse, in denen sich die Monarchie im 16. Jahrhundert befand, erst in einer Zeit zur Blüte kam, in welcher

Digitized by Google

die Nation ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte, bringt dieselbe dem jugendfrisch emporstrebenden Freistaat der Niederlande für seine außerordentliche politische Machtstellung eine im Hinblick auf das kleine Land ganz außergewöhnliche künstlerische Verklärung. Auf dem verhältnismäßig engen Raume entwickeln sich zwei für die ganze moderne Kunstbewegung höchst bedeutungsvolle Malerschulen, von denen jede in einer der Verschiedenheit des Volkscharakters und der religiösen und sozialen Grundanschauungen in den südlichen, bezw. nördlichen Landesteilen entsprechenden Eigenart zur vollen Entfaltung gelangt.

Die flandrische, auch brabantische oder flämische Schule genannt (in den südlichen Niederlanden), hat gegenüber dem einfacheren, anspruchsloseren Schnitt der holländischen Malerei ein aristokratisches, vornehmes Wesen. In den Stoffen, der Anordnung, der Staffage, den Gewandungen, dem Reichtum an Motiven und der Flottheit der Technik liegt der ganze auf das Dekorative gerichtete Zug der barocken Kunstauffassung. Aber sie äußert sich nicht in derselben Weise wie in der italienischen oder französischen Malerei, sondern als eine charakteristische, spezifisch niederländische Kunst, die sich von jener vor allem durch den wie bei den Spaniern scharf betonten Realismus unterscheidet. Die gesamten Stileigentümlichkeiten der flandrischen Schule auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung zeigen sich am ausgesprochensten in den Werken ihres glänzendsten Vertreters, des berühmten Peter Paul Rubens (1577—1640). Von ihm wird zunächst die große historisch-kirchliche Malerei zu einer wunderbaren Blüte gebracht. Den die italienische Hochrenaissance kennzeichnenden großen monumentalen Stil und die Geschlossenheit der Komposition vereinigt Rubens in der glücklichsten Weise mit einem lebensvollen Naturalismus, der das leidenschaftlich Erregte, das Dramatische und

Digitized by Google

Tragische mit überzeugender Wahrheit schildert (Kreuzabnahme). In seiner Vorliebe für wuchtige Formen steigert er den Realismus in einer an Michelangelo erinnernden Weise und erzielt damit einen in seiner Art unerreichten Lebensausdruck für das kraftstrotzende, körperliche Wohlbehagen und die sinnliche Lebensfreude mit einer geradezu bestechenden Farbenpracht. Rubens größter Schüler ist van Dyck († 1641), der geistvolle Bildnismaler, der in ruhigen Andachtsbildern und elegischen Stimmungen die fesselndsten Wirkungen erzielt und namentlich für die Darstellung tiefsten Seelenschmerzes einen ergreifenden Ausdruck findet.

Die Blütezeit der holländischen Malerei steht in engem Zusammenhang mit dem eminenten Aufschwung, den das politische Leben dem kleinen, seebeherrschenden Volke brachte, welches in dem Kampfe mit den Spaniern seine Kraft glänzend erprobte. Das hohe Selbstbewußtsein, welches sich infolgedessen in dem einzelnen entwickelte, führte allmählich bei dem allgemeinen Wohlstande der Bevölkerung in dem demokratisch regierten Freistaate zur Selbstverherrlichung. Bildnisse von einzelnen Persönlichkeiten wie ganzen Familien und Gruppen und Schilderungen des lebensfrohen und kraftvollen Bürgertums, namentlich der Vereine, Bürgerwehren und Schützengilden, stehen deshalb im Vordergrunde des künstlerischen Interesses. Daneben führt die stete Beobachtung der Naturerscheinungen, auf welche das seefahrende Volk angewiesen war, zu einer ganz neuen Naturauffassung, der die großartigen Erfolge der landschaftlichen Stimmungsmalerei zu verdanken sind. Die Holländer entwickeln so im 17. Jahrhundert einen eigenen, nationalen Stil, als dessen erster Vertreter der hochbegabte Frans Hals (1580 bis 1666) von Haarlem zu nennen ist. Derselbe schildert in höchst humor- und temperamentvoller Weise Volksscenen, namentlich lustige Zechbrüder, Schützen- und Regentenstücke,

Digitized by Google

mit einer überraschenden Naturwahrheit, und zwar hinsichtlich der technischen Handhabung des Pinsels und Kolorits mit einer Sicherheit, in der er von keinem Maler des 17. Jahrhunderts übertroffen wurde.

Der Großmeister der holländischen Malerei ist aber der geniale Rembrandt van Ryn (1606—1669), ein Künstler ersten Ranges, in welchem sich eine ungewöhnliche geistige Tiefe und gewaltige Subjektivität mit einem kühnen Idealismus verbindet. Seine Stoffe sind vorwiegend dem heimatlichen Boden und Leben entnommen; sein Stil beruht auf einer realistischen Naturauffassung, die er nur durch den Zauber des Lichts und der Farbe zu verklären sucht. Große malerische Wirkung erreicht er durch sein „Helldunkel". Aus tiefem, dunklem Hintergrunde treten die Hauptstellen seiner Bilder in voller Leuchtkraft und Glut hervor. Die Köpfe sind sehr sorgfältig ausgeführt, die Körperbildungen aber nebensächlich behandelt, oft nur angedeutet. Bisweilen gibt er dem Zufälligen einen eigenen Reiz. In seinem Kolorit ist ein goldbrauner Ton vorherrschend. Rembrandt ist auch ein großer Meister der Radierung (Herstellung einer Zeichnung mit der Radiernadel auf einer Kupferplatte, auf welcher sie durch Einätzung vertieft wird); er hat durch dieselbe seine reichen künstlerischen Ideen am schnellsten und unmittelbarsten zum Ausdruck gebracht.

Außer von Rubens und Rembrandt wurde die niederländische Malerei noch von einer ganzen Reihe zum Teil sehr bedeutender Künstler gepflegt, deren Werke in der Genre-, Tier-, Landschafts- und Stillebenmalerei mit denen der beiden großen Meister einen tiefgehenden Einfluß ausüben auf die ganze Entwicklung der neueren Kunst.

In Deutschland ist die Malerei hinter dem glänzenden Aufschwung, den die Architektur und dekorative Bildnerei gegen Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahr-

Digitized by Google

hunderts genommen, weit zurückgeblieben. Die Wirren des 30jährigen Krieges hatten den Volkswohlstand völlig untergraben und fast alle Kunstübung unterdrückt, und als man sich von den Folgen desselben allmählich wieder zu erholen begann, war jeder Faden eines nationalen Stils verloren gegangen. Das, was die deutsche Malerei in dieser Zeit an Bemerkenswertem hervorbrachte, kennzeichnet sich fast nur als eine manieristische Nachahmung der Kunstweise des italienischen Barocco.

Die Kleinkünste gelangen in der Herrschaft des Barockstils, namentlich in der zweiten Periode desselben, bei dem nur auf das Prunkhafte und die dekorative Ausgestaltung des Lebens gerichteten Zuge der Zeit zu einer wunderbaren Blüte. Da für das Kunstgewerbe die französischen Staatswerkstätten von entscheidender Bedeutung werden und hier sich dieselben Vorgänge äußern, die für die Architektur epochemachend sind, können wir auch in der Kleinkunst alle Wandlungen des Stils verfolgen von der Spätrenaissance bis zum vollendeten Kurvenstil Ludwigs XIV., die wir im bisherigen schon behandelt haben (Fig. 172).

In der ganzen zweiten Periode des Barockstils von 1680—1715 äußert sich ein fortgesetztes Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips zu Gunsten der Dekoration und Ornamentik, dessen letzte Konsequenz auf diesem Entwicklungsgange das Rokoko bildet.

Der Rokokostil.

Unter Ludwig XIV., dem glänzendsten Repräsentanten des absoluten Königtums, der wie kaum ein zweiter Herrscher unmittelbar eingriff in das gesamte Kunstleben einer großen Nation, wirkte noch in der Spätzeit, während das Ornament und die Dekoration zu üppigster Fortbildung drängten, der

Digitized by Google

einstige strenge Klassizismus nach, eine Richtung, die dem frömmelnden Zuge des greisen Monarchen entsprach, und die in Frankreich einer freien Entfaltung der nun übermütig gewordenen Künstlerlaune, so wie sie sich seit langem in Italien unter dem Einfluß Borrominis und seiner Nachfolger Geltung verschaffte, gewisse Grenzlinien zog. Mit dem Tode des Königs (1715) fallen auch diese weg, und der gewaltige Umschwung, welcher sich von nun an in dem wilden Übermute und dem völligen Umschlag der Sitten in Staat und

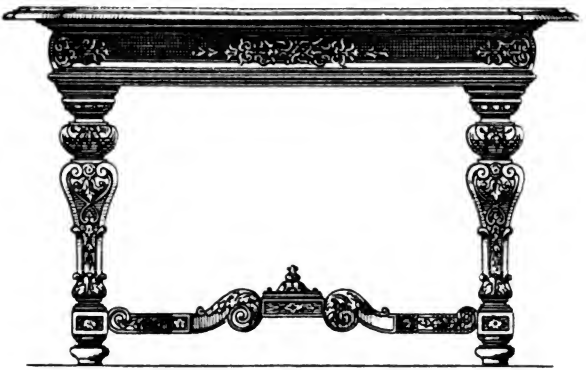


Fig. 172. Tisch im Barockstil.

Gesellschaft zu erkennen gibt, findet auch in der Kunst ein treues Spiegelbild und führt zu einer neuen Kunstform, die zunächst während der Regentschaft für den unmündigen Thronfolger (1715—1723) ein eigentümliches Gepräge erhält (Stil Regence), sich aber schon nach einem Decennium zum Stil Ludwigs XV. (Louis quinze) ausreift. In Deutschland hat der letztere allgemein den Namen Rokoko erhalten, abgeleitet von „Rocaille“ d. i. Muschel- und Grottenwerk, welches in der neuen Formenwelt eine große Rolle spielt;

Digitized by Google

die Regence macht sich hier nur als ein weniger ausgesprochener Übergangsstil bemerkbar, so wie er z. B. in den reichen Zimmern der Kgl. Residenz zu München und der Baden- und Pagodenburg im Nymphenburger Garten zur Erscheinung kommt.

Der leitende Architekt der **Regence** ist der Hofbaumeister des Regenten, G. M. Oppenort, der in Rom seine Ausbildung erhielt, und dessen Werke unmittelbar an die des Bernini und Borromini anknüpfen. Durch ihn machen sich in der französischen Architektur die Anregungen des italienischen Barocco, die sich unter Ludwig XIV. stets in gewissen Schranken bewegten, nochmals geltend. Mit einer ausgesprochenen Freude an kräftigen plastischen Gliederungen, in deren leidenschaftlichen Schwingungen allmählich ein völliger Bruch mit dem bisher noch eingehaltenen Klassizismus sich kundgibt, beginnt Oppenort im Vollgefühl souveräner künstlerischer Kraft den Kurvenstil der Spätzeit Ludwigs XIV. aufs höchste zu steigern. Dadurch, daß er denselben aber auch seiner bisherigen Fesseln noch entkleidet, geht die ursprüngliche Gestalt der Architekturteile verloren; nicht nur die Gesimse, sondern auch die tragenden Glieder erscheinen nach und nach als ausschließlich schmückende Motive, in deren äußerer Formgebung die statische Aufgabe fast nur noch angedeutet ist. Infolgedessen verschwinden aber auch alle kräftigen Formen derselben; sie werden immer schwächer und lösen sich schließlich ganz auf, nur noch ein zierliches Gerüst bildend in dem leicht beweglichen Fluß des Rahmenwerks und der Ornamentik. In den Türen und Wandbekleidungen weichen die bis dahin noch vorherrschenden geometrischen Umrisse einer elastisch geschweiften Linienführung. Auch im Ornament verschwinden die arabeskenartig eingeflochtenen geraden Linien; die Kurven selbst verlieren ihre Elastizität, werden weicher, ungezwungener und erscheinen schließlich nur

Digitized by Google

noch als ein lockeres Geringel, welches an den Berührungspunkten lose zusammengehalten wird. Das Akanthusblatt verliert ebenfalls seine bisherige Form; es wird zu einem langgezogenen, schilfartigen Blatt, an welchem der ursprüngliche Blattschnitt fast nicht mehr erkennbar ist. Die Muschel ist ein bevorzugtes Element; Oppenort und die Meister der Regence verwenden sie aber noch als einzelne Schalen lose in das Ornament eingelegt, und darin liegt noch das charakteristische Merkmal der Regence. Denn mit der Umgestaltung der Muschelform zu einem die Grundlage des ganzen Ornaments bildenden schnörkelhaften Dekorationsmotiv treten wir in den neuen Formenkreis Ludwigs XV.

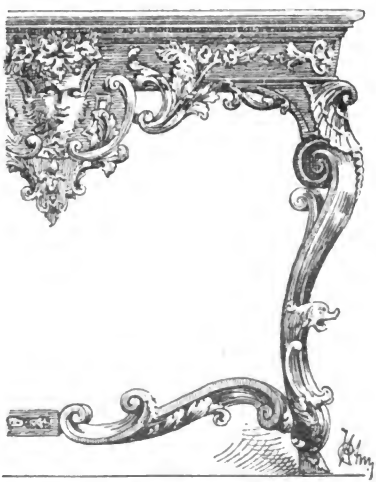


Fig. 173. Tisch im Stil der Regence.

Stellen wir zur Vergleichung der seit der Spätrenaissance eingetretenen Stilwandlungen als besonders bezeichnendes Beispiel die in Fig. 157, 172, 173 und 178 dargestellten Tischformen einander gegenüber, so ergibt sich, daß der Renaissancetisch durch die ausgeprägte Einzeldurchbildung dessen, was getragen wird, und der Stützen und die Formen der letzteren das konstruktive Prinzip voll zum Ausdruck bringt. Am Tisch im Barockstil sehen wir schon ein Zurückweichen des gesetzmäßigen Aufbaues, ein Eindringen Bérainscher Kurven in Fußform und Ornamentik und ein Vordrängen

Digitized by Google

des dekorativen Schmuckwerks. Am Tisch der Regence (Fig. 173), geraten die Füße in lebhafte Schwingungen, und auch der Fries ist bereits von der Bewegung ergriffen. Die immerhin noch erkennbare Scheidung in Stützen und Oberbau, sowie der Blattschnitt charakterisieren noch den Übergangsstil. Beim Rokokotisch (Fig. 178) ist aber diese Scheidung verschwunden; Tischfuß und Fries sind nur ein Stück, welches aufgelöst ist in einem in den launigsten und kühnsten Linienzügen gehaltenen Ornamentwerk, aus welchem sich auch der letzte Rest des struktiven Gedankens vollends verflüchtigt hat.

Die von den Meistern der Regence befolgten Bestrebungen gelangen etwa mit dem Jahre 1725 zur völligen Reife, und mit diesem Zeitpunkte beginnt in Frankreich der **Stil Louis XV,** das eigentliche **Rokoko.** Der schöpferisch hervorragendste Künstler dieser Epoche ist A. Meissonier, ein Goldschmied aus Turin, der schon von seinen Zeitgenossen als der eigentliche Erfinder der spezifischen Rokokoformen betrachtet wird. Dieselben kommen fast ausschließlich auf dem Gebiete der Innendekoration und Kleinkünste zur Erscheinung. Für die Außenarchitektur werden keine neuen struktiven Elemente mehr hervorgebracht; für sie bedeutet der Eintritt des Rokokostils eine Rückkehr zur Einfachheit und meist eine Ernüchterung, die namentlich in der späteren Zeit des Rokoko einen ausgesprochenen und meist beabsichtigten Kontrast hervorruft zwischen der trockenen Fassadenbildung und der prunkvollen inneren Ausstattung. Der Rokokostil ist eben kein eigentlicher Baustil mehr; er ist eine Kunstform für die dekorativen Künste, die unter seiner Herrschaft ihre eigenen Wege gehen und ihre höchsten Triumphe feiern.

In der Anlage der Fürstenhöfe und Lustschlösser sind in der Rokokozeit dieselben Rücksichten maßgebend, wie in der vorhergehenden Epoche. Die Fassaden erhalten, um die da-

Digitized by Google

Fig. 174. Gartenfaſſade des Reſidenzſchloſſes zu Würzburg (von Balthaſar Neumann).

Digitized by Google

mals für die Außenarchitektur geforderte „vornehme Einfachheit“ zu erzielen, in Ermanglung neuer Mittel ein durch graziöse und anmutige Behandlung verfeinertes, geläutertes und meist abgeschwächtes Barock, oder auch einen schlichten, ruhigen Klassizismus mit wohlgeformten, horizontal durchgehenden Gesimsen, etwas reicherem Mittelrisalit mit Balkonen und Terrassen, an welchem nur der Giebel mit dem fürstlichen Wappen und der Krone, bisweilen noch in kühnen Kurven geschwungen, zum Ausdruck festlicher Pracht sich erhebt (Fig. 174). Nicht selten sind alle barocken Bildungen vermieden, und nur in der Aufnahme ornamentaler Details an den Portalen, Fensterumrahmungen und Pilastern kennzeichnet sich noch das Rokoko. In den meisten Fällen zeigt das ganze Äußere eine flache, kühle und schmucklose Behandlung.

Erst im Innern empfangen diese Bauten ihren künstlerischen Wert. Hier setzt das Rokoko an Stelle der pompösen Pracht eine kokette Grazie, in der sich eine ungebändigte, aber auch elegante und verfeinerte Lebenslust in bestechendem Glanze ausspricht. Die Grundidee der von dem Barocco und der Regence überkommenen Einteilung der Wandflächen durch Pilaster und Rahmen wird beibehalten; allein die struktiven Glieder, die kräftigen Leisten des Barocco werden schwächer und zierlicher und erhalten schließlich selbst organisches Leben, indem sie sich auflösen in eine eigenartige Ornamentik, die weder Blatt, weder Band noch Figur ist, sondern als eine bis dahin unbekannte Verflüchtigung der Formen erscheint.

In diesem Ornament des Rokoko liegt eigentlich der Inbegriff des ganzen Stils. Denn in allen bisher betrachteten Stilarten war das Ornamentale stets nur eine dem Struktiven untergeordnete, schmückende Zutat; hier zeigt es sich aber als ein selbständiger, alle Glieder beherrschender

Digitized by Google

Organismus, in dessen duftig leichten Zierformen sich selbst die architektonischen Motive verlieren. Die Grundlage dieses Ornaments erscheint als ein weicher, bildsamer Stoff, der in der eigenartigen Wellung der Muschelfläche mit ihren Perlenreihen und dem zackigen Saum nach den Hauptzügen des Ornaments in die Ebene ausgebreitet oder in die Vertiefungen geknetet wird, über das Rahmenwerk wuchert und sich an demselben hinschlängelt, in seinen Endigungen im zartesten Relief verschwindend. Ein geradezu übersprudelnder Naturalismus verleiht demselben seinen besonderen Reiz: langgezogene Schilfblätter wachsen, die Rahmen begleitend, aus dem Ornament heraus oder gehen direkt in die Muschelform über; natürliche Blumen in anmutigster Gruppierung als leichte, zierliche Girlanden, lose Zweige mit flatternden Blüten winden sich aus den Muscheln, füllen die Ecken und umschlingen die Rahmen; spielende Wasser, Tropfsteingebilde, entfaltete Flügel fügen zierlich sich ein in den leichten, beweglichen Fluß des märchenhaft phantastischen Formengebildes. Die staunenswerte Phantasie der Künstler, die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sich in diesem Ornamentwerk zu erkennen gibt, zwingt uns unsere

Fig. 175. Rokoko-Ornament.

Achtung und Bewunderung ab. In elegantem, graziös kokettem Vortrag ist alles freihändig während des Auftrags modelliert: denn das Rokoko gestattet keine Wiederholung, kein mechanisches Abformen. Hier suchen wir vergebens nach Regel und Gesetz; alles erscheint uns als unmittelbar hervorquellender Ausfluß einer blühenden, launenhaften und überreichen Kunstphantasie. Und doch ist diese Regellosigkeit nur eine scheinbare; denn das Rokoko duldet so konsequent wie nur irgend eine abgeklärte Kunstweise nichts Fremdes in sich; alle seine Einzelformen sind stilistisch klar und bestimmt ausgeprägt. (Fig. 175 und 176.)

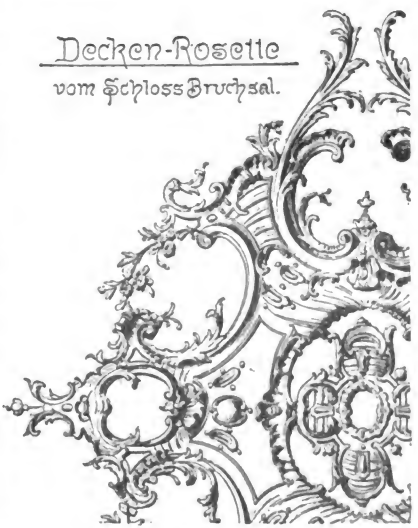


Fig. 176.

Dieses Rokokoornament nimmt nun das die Wandfelder umschließende Rahmenwerk vollständig in seinen Bann. Die bis dahin schon mannigfach geschwungenen Leisten werden in den geschmeidigsten Kurven ein- und auswärts gebogen, umschlingen sich oben und unten und meistens auch in der Mitte zu Ornamentfeldern zusammen, indem die einzelnen Rahmenprofile an den Endigungen sich aufrollen und unmittelbar in das Muschel- und Blumenwerk einflechten (Fig. 177). Die Rahme bildet also nicht mehr die struktive

Digitized by Google

Einfassung des Ornaments, sondern ein mit diesem völlig verwachsenes Dekorationsmotiv. Die Innenflächen derselben bleiben fast immer glatt und erhalten höchstens Trophäen, Embleme oder figürlichen Schmuck; nur kleinere Felder werden bisweilen mit dem schon im Barockstil verwendeten netzartigen Gitterwerk mit aufgesetzten Rosetten überspinnen.

Bei dieser Entwicklung der inneren Formen mußte bald die Symmetrie des Ornaments aufgegeben werden; die Unsymmetrie, die von Meissonier von vornherein gefordert wurde, wird allmählich zur Regel. In der Verwendung des Ornaments bleiben die Franzosen noch durchweg symmetrisch; die späteren deutschen Künstler verbannen aber auch hierin die Symmetrie unbedingt, bewahren aber immer ein gewisses groteskes Gleichgewicht, welches die wogenartig anschwellenden Massen in den ihnen angewiesenen Rahmen hält (Fig. 177).

In der Hauptdisposition des dekorativen Schmuckwerks sind nur noch die Rücksichten auf malerische plastische Gliederung maßgebend. Nur die großen Prunk- und Festsäle erhalten noch rein dekorativ behandelte Säulen- und Pilasterstellungen (Fig. 177); in den kleinen Sälen und den Zimmern herrscht das Rahmenwerk vor.*) Fast in allen Räumen werden die senkrechten Wandecken ausgerundet. In den dazwischen liegenden Wandflächen ist durch die Türen und Fenster und die in den Mittelachsen angeordneten großen Spiegel und Gemälde die Einteilung in Felder gegeben, die nun die bereits betrachtete Rahmenornamentik erhalten. Die Trennung der Wand von der Decke wird immer unmerklicher; die Gesimse treten zurück, erheben sich

*) In Frankreich verschwinden auch in den größeren Sälen die Säulen- und Pilasterordnungen ganz; nur bei Boffrand findet sich noch eine Wandeinteilung durch pilasterartige Streifen.

Digitized by Google

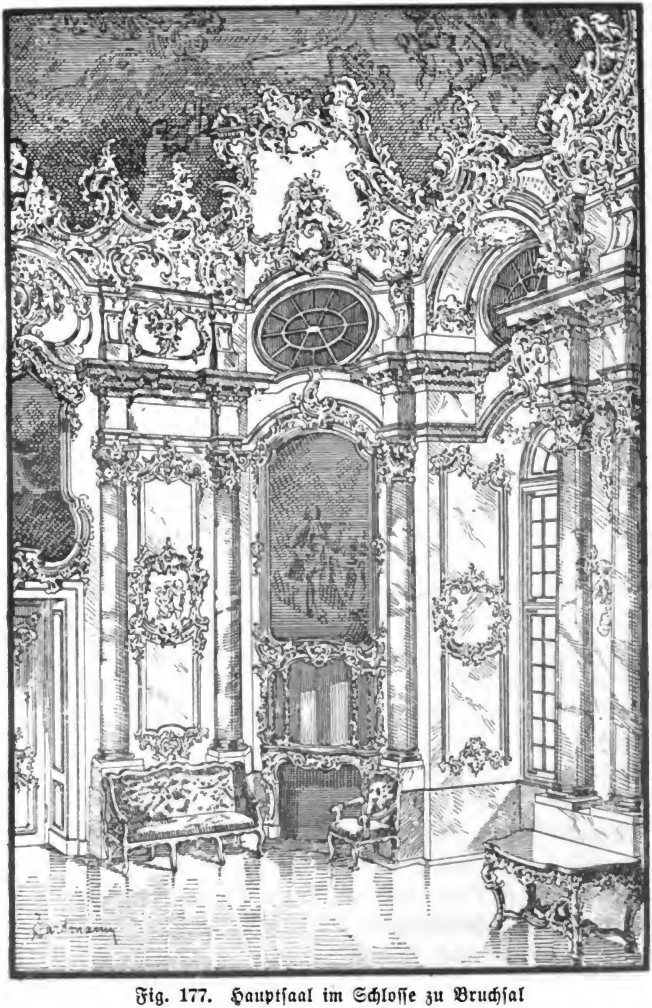


Fig. 177. Hauptsaal im Schlosse zu Bruchsal (von Balthasar Neumann).

Digitized by Google

über den Rundungen und Mittelachsen und flechten sich in die Kartuschen ein, die aus jenem plastischen Stoffgebilde vollständig zu wunderlich verschnörkelten Muscheln umgeformt werden. In der den Übergang zur Decke vermittelnden Voute spielen die Stuckornamente in freiem, kühnem Schwung in die Decke hinein; reizend modellierte Kinderfigürchen treiben hier mit Blumen und Emblemen der Wissenschaften und Künste, der Jagd und Fischerei ihr munteres Spiel. Die Plafonds selbst erhalten perspektivisch gemalte Kuppeln oder zierliches, um eine weitstrahlige, muschelartig behandelte Rosette geschlungenes Netzwerk, dessen äußerste Endigungen sich meist in den Voutenstukkaturen verlieren. So ist selbst die Decke einbezogen in das den ganzen Raum umspannende üppige Rahmengeflecht. Nicht nur im einzelnen, auch in großen Zügen ist alles Plastische lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Und doch erhalten diese Räume durch die hellen, elfenbeinartigen Farbentöne auf den Grundflächen, von denen sich die Rahmenprofile und Ornamente in Weiß, Silber oder Gold und die Blätter und Blüten manchmal in zarter, naturalistischer Bemalung nur sanft abheben, eine verhältnismäßig ruhige und vornehme Grundstimmung.

Selbstverständlich werden auch die bildenden Künste in ausgiebigstem Maße in den Dienst der fürstlichen Pracht gestellt. In der Bildnerei bleiben die Werke des schon genannten italienischen Hauptmeisters Bernini, die alle etwas Rauschendes, effektvoll und leidenschaftlich Bewegtes an sich haben und oft eine überraschende Naturwahrheit erreichen, vorbildlich für die gesamte figürliche Plastik der Rokokoepoche (Fig. 171). In der Malerei spielen die mit leichter Hand in graziösen Formen und virtuoser Technik hingeworfenen galanten Gesellschaftsscenen, Schäferidyllen u. dgl. die Hauptrolle. Watteau und Boucher hatten hierfür schon sehr beliebte Vorbilder gegeben, und von ihren Nachfolgern, nament-

Digitized by Google

lich dem ebenso talentvollen wie leichtfertigen Fragonard, wurden dieselben vollends in das Gebiet lüsterner Frivolität heruntergezogen. Darin, daß die Werke dieser Meister bei ihren Zeitgenossen einen so ungeheuren Beifall fanden, liegt ein sprechender Beweis dafür, daß diese ein treues Spiegel-

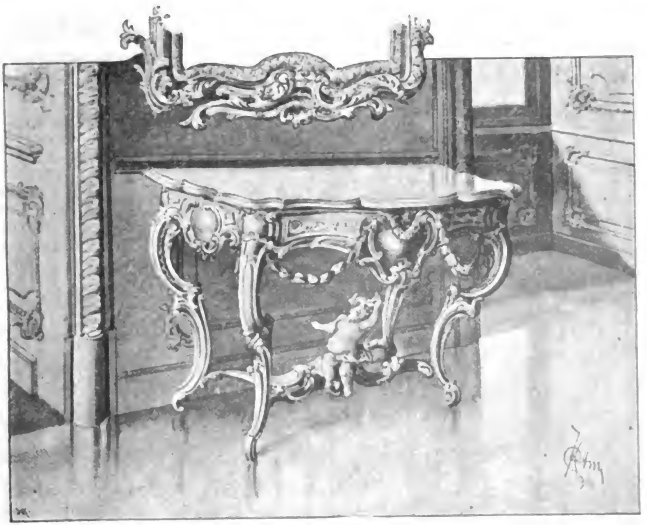


Fig. 178. Rokoko-Tisch vom Schloß zu Würzburg.

bild geben von einem sittenlosen, durch das entnervende Genußleben völlig überreizten und entarteten Geschlecht.

Ein ungleich günstigeres Bild bieten die Kleinkünste, denen in der Rokokoepoche, entsprechend dem auf die Verfeinerung der ganzen Lebensführung gerichteten Zuge der Zeit, die größte Aufmerksamkeit zugewendet wird. — Textilkunst und Stickerei erfreuen sich eifrigster Pflege seitens der Fürsten; die kunstvollen Gobelins, d. s. von Hand

Digitized by Google

gewirkte, ganze Gemälde darſtellende Teppiche und wunderbare Seidentapeten, finden in den kleineren fürſtlichen Gemächern für den Bezug von Wandflächen an Stelle von Stukkaturen mit Vorliebe Verwendung. Das erſt vor kurzem erfundene Porzellan, welches alle Formen willig annimmt und deshalb ein geradezu ideales Material für das Rokoko bildet, wird techniſch und künſtleriſch zur höchſten Vollendung gebracht. Auch für die mit den großartigſten Aufträgen bedachte Silber- und Goldſchmiedekunſt erweiſen ſich die Rokokoformen beſonders dankbar. Die überall zu Tage tretende Liebhaberei an exotiſchen Erzeugniſſen, chineſiſchen Nippſachen, japaniſchen Lackmalereien u. dgl. führt zu ausgiebiger Verwendung der

Fig. 179. Tor vom Kgl. Hofgarten zu Würzburg.

Digitized by Google

Intarsia aus fremdländischen Hölzern an Türen und Böden und namentlich an dem gesamten Mobiliar. Die Tische, Kommoden, Schränke, Uhren usw. zeigen nicht nur reiches ornamentales Schnitzwerk nach dem Vorbild der Stukkaturen, sondern auch an allen Stützen, an den Kanten und selbst in den Flächen kühne Schweifungen (Fig. 178). Die Pracht wird noch erhöht durch Verwendung von fein ziselierter, vergoldeter Bronze, mit der die Kanten, Füße u. dgl. gefaßt sind. Unter den vielen übrigen Zweigen des gesamten Kunstgewerbes, welches in der Rokokozeit den Gipfel seiner Blüte erreicht, wollen wir noch die Schmiedekunst erwähnen. Es ist geradezu erstaunlich, mit welchem Formengefühl und technischen Können die Kunstschlosser der damaligen Zeit die zierlichen Rokokoformen in das harte Eisen hineintrieben, als wäre es ein Material so bildsam und gefügig wie weiches Wachs (Fig. 179 und 180). Was sie an zahlreichen Gitterwerken und Prachttoren geleistet haben, gehört zum Schönsten von allem, was je die Kleinkunst hervorgebracht.

Fig. 180. Detail vom Prachttore in Würzburg.

Der Rokokostil beherrschte in Frankreich die Zeit von etwa 1725—1750, in Deutschland die von 1725—1770. Als die bedeutendsten Architekten des französischen Rokoko gelten R. de Cotte, welcher von uns schon bei Betrachtung des Barockstils erwähnt wurde, und der sich wohl des weitgehendsten Rufes als königlicher Baumeister erfreute; der ebenfalls schon genannte A. Meissonier und G. Bof-

Digitized by Google

frand, der in den Dekorationen des ehemaligen Hotel Soubise (jetzt National-Archiv) das glänzendste Muster des ausgereiften französischen Rokoko geschaffen hat.

In Deutschland nahm die Bautätigkeit nach dem 30jährigen Kriege einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung, so daß den Baumeistern reichlich Gelegenheit gegeben wurde, das nachzuholen, um was man während desselben zurückgeblieben war. Das deutsche Rokoko stellt im allgemeinen eine Verschmelzung der Stilformen Louis XV mit dem italienischen späten Barock dar, bei außerordentlich reicher, naturalistischer Behandlung des gesamten Ornamentwerks. Es hat sich nicht, wie in Frankreich, aus einer streng klassischen Vorschule entwickelt; man zeigte sich deshalb für die auffallendsten Neuerungen besonders empfänglich und übernahm dieselben in der dorten erst später zur Geltung kommenden freiesten Auffassung. Vielleicht haben die deutschen Künstler des Rokokostils die Feinheit und zierliche Detaildurchbildung des französischen Rokoko nicht ganz erreicht; aber in Bezug auf Reichtum und Eleganz haben sie dasselbe noch überboten. Die Amalienburg im Park von Nymphenburg bei München von Fr. Cuvilliés († 1768), das Lustschloß Sanssouci von G. Knobelsdorf († 1753), das von Schlaum erbaute Schloß Brühl bei Bonn zählen unter vielen andern zu den vorzüglichsten Leistungen des 18. Jahrhunderts. Der bedeutendste Baumeister des deutschen Rokokostils und vielleicht der größte Baumeister seiner Zeit ist aber der Architekt der baulustigen Gräflich Schönbornschen Familie, Balthasar Neumann (1687—1753), dessen gewaltige Künstlernatur im Kirchen- und Profanbau eine fast unglaubliche Tätigkeit entfaltet, und dem wir in der Kirche zu Vierzehnheiligen bei Bamberg, dem fürstbischöflichen Schlosse zu Bruchsal und dem unvergleichlich großartigen Residenzschlosse zu Würzburg die herrlichsten

Digitized by Google

Schöpfungen des deutschen Rokokostils zu verdanken haben (Fig. 174, 176, 177, 179).

In den übrigen Ländern bleibt die Bautätigkeit in der Epoche des Rokoko hinter Frankreich und Deutschland erheblich zurück. Italien kommt über das von ihm entwickelte nationale Barocco nicht hinaus und hält noch bis zum Jahre 1780 an demselben fest; die Niederlande entfalten überhaupt keine große Bautätigkeit mehr, und in England bedeuten die Denkmale dieser Periode kaum mehr als eine Nachahmung der französischen und deutschen Vorbilder.

Der Zopfstil (Stil Louis XVI).

Der Herrschaft des Rokokostils war kaum ein Menschenalter beschieden. Die rein höfischen Kunstformen desselben, denen jede Wurzel im Volkstum fehlte, die eine Vereinfachung nicht ertrugen, ohne zur Nüchternheit und Blasiertheit herabzusinken, forderten schon von Anfang an den Widerspruch der aus dem Volke hervorgegangenen Künstler heraus und förderten unter diesen eine mächtige, gegen den üppigen Stil der Fürstenwohnungen gerichtete Bewegung, die in dem energischen Streben nach Einfachheit und Echtheit die Wiederbelebung der Antike sich zum Ziele setzte und so einen neuen Klassizismus ins Leben rief, der neben dem Rokoko sich entwickelte und allmählich immer weitere Kreise um sich zog. Derselben kamen Ereignisse zu Hilfe, denen damals die ganze gebildete Welt ihr höchstes Interesse entgegenbrachte: Pompeji und Herkulaneum waren entdeckt; die hellenische und römische Antike wurde aufs neue von den Gelehrten als eine unvergängliche Norm echt künstlerischer Gestaltung gepriesen, und die Überzeugung, daß dieselbe jeder andern Kunstform vorzuziehen sei, bemächtigte sich bald aller Gebildeten.

Unter diesen Einflüssen machte sich in Frankreich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Architektur und

Digitized by Google

Dekoration ein Abwenden von dem Formenreichtum des Rokoko bemerkbar — eine mit dem Niedergang des höfischen Glanzes parallel laufende Erscheinung —, und um 1760 ist dasselbe schon vollständig überwunden. Dieser rasche Umschlag kennzeichnet so recht die allgemeine Übersättigung und Erschlaffung, die auf den ungeheuren Kraftaufwand in der Rokokozeit gefolgt ist. Da dieser Klassizismus jedoch von keiner frischen geistigen Bewegung vorbereitet war, sondern hauptsächlich eine Umkehrung der bis dahin geltenden Prinzipien bedeutet, erreicht er nur eine sehr einseitige Anlehnung an die Antike. Den bewegten Baumassen setzte man „große Ruhe des Gefühls", der malerischen Gruppierung die gesetzmäßige Erscheinung gegenüber; die freie Künstlerphantasie mußte der strengen Schulrichtigkeit weichen, die Kurvenliebe in Architektur und Dekoration der geradlinigen Steifheit. Es ist wieder eine Zeit gekommen, in welcher der Begriff „Schönheit" durch rein sachliche Erwägungen mit Gesetz und Regel genau umschrieben wird.

Die Fassaden erhalten wieder geradlinige, antike Gesimse, an denen jede Verkröpfung ängstlich vermieden wird; freistehende Säulen oder Halbsäulen tragen die Gebälke; die strenge dorische Säule mit meist unkanneliertem Schaft und stark ausgeprägtem Triglyphengesims erfreut sich besonderer Beliebtheit. Wie die Fenster im allgemeinen durchgebildet werden, ist an Fig. 181 ersichtlich. Alle äußere Dekoration wird auf ein geringes Maß beschränkt. Die Nischen und die großen Voluten an den Kirchenfassaden verschwinden, und wo letztere noch beibehalten werden, sind sie in rechtwinkelig nach Art der Mäander gebrochene Endigungen umgewandelt.

Im Innern wird diese pedantische Einfachheit zu einer kalten Nüchternheit. Die Formen der äußern Steinarchitektur werden auf die Innendekoration übertragen, in welcher

Digitized by Google

ſtreng antikiſierende Säulen oft ganz zuſammenhangslos als Träger von Vaſen und dergl. Verwendung finden. Die Einteilung der Wandflächen in Felder wird beibehalten; die aus dünnen Leiſten mit antiken Ziergliedern gebildeten Rahmen erhalten aber ſtets ſymmetriſche Anordnung und im einzelnen rechteckige, kreisrunde oder ovale Grundformen (Fig. 182). Die Innenflächen der Wandfelder werden wieder mit Ornamenten und figürlichem Schmuck, Amoretten, Geniengruppen, Trophäen mit antikiſierenden Schilden und Helmen, Stilleben und dergl. gefüllt; an Stelle der Kartuſchen treten kreisförmige oder elliptiſche Medaillons, die mit Palmwedeln und Schleifen aus knitterigen Bändern dürftig geſchmückt ſind.

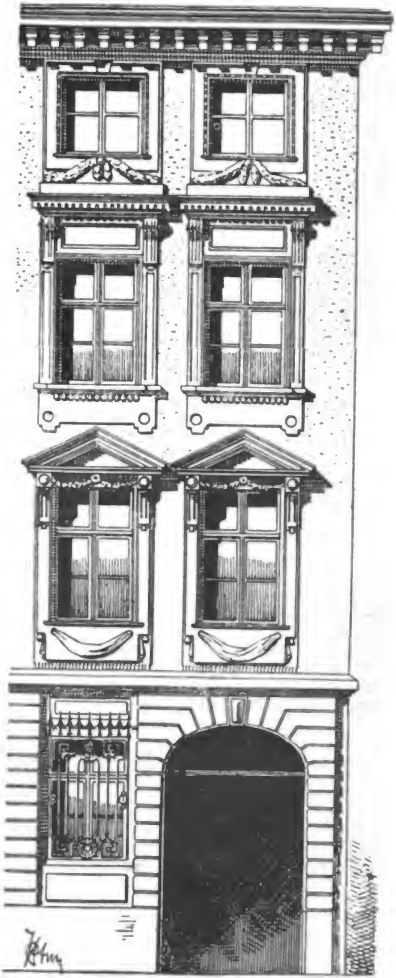


Fig. 181. Faſſadenſtück aus München. (Zopfſtil. Ende des 18. Jahrh.)

Digitized by Google

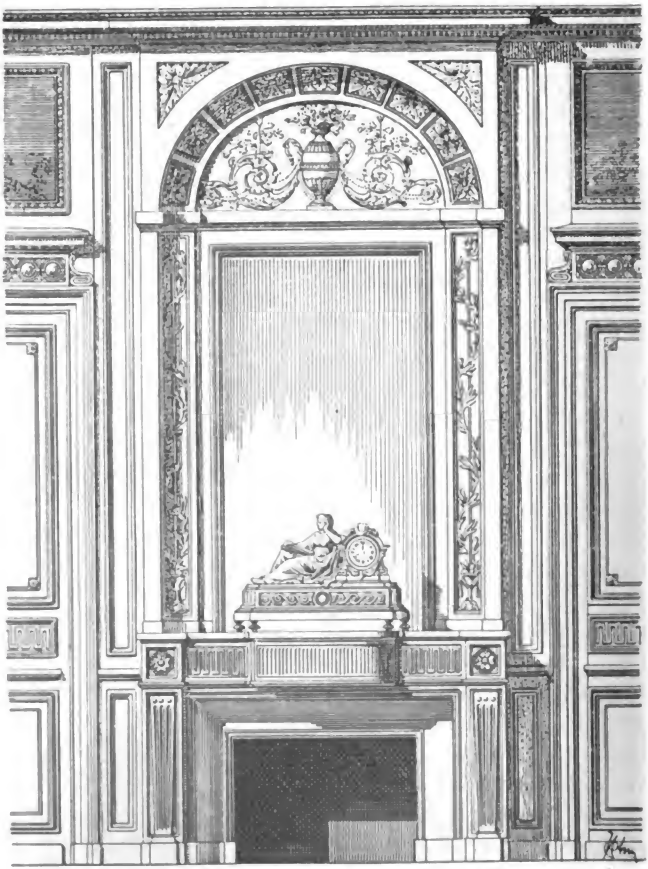


Fig. 182. Innendekoration im Stil Louis-XVI.

Im Ornament bilden Blumenkränze — meist steife Lorbeerwulste — und leichte Draperien, die zwischen Rosetten im Bogen aufgehängt werden, die charakteristischen Motive

Digitized by Google

(Fig. 186 und 188). Das Akanthusblatt erhält einen eigenartigen Blattschnitt, der in den langgezogenen, löffelartigen Blattformen an die römisch-korinthischen Kapitäle erinnert. Palmwedel und naturalistisch behandelte Blumen, namentlich dünnblätteriger Lorbeer, Rosen, Efeu und Weinlaub, erscheinen in Verbindung mit der antiken Groteske in den Füllungen, an Bronzebeschlägen u. dergl. als häufig verwendete Zierformen (Fig. 183 u. 184).

Fig. 183. Ornament im Stil Louis XVI.

Fig. 184. Akanthusornament (Stil Louis XVI).

Am Mobiliar kommen die für die Architektur geltenden Grundsätze noch lebhafter zum Ausdruck. Alle Formen werden vereinfacht und dem praktischen Bedürfnis angepaßt. Der rein konstruktive Aufbau und die Rückkehr zur geraden Linie bewirken in der Gesamterscheinung eine gewisse Annäherung an die Renaissance (Fig. 185); durch das Festhalten an den starren Architekturformen der Antike und die nahezu sklavische Nachbildung ihrer Zierglieder (Kannelüren, Mäander, Wellenbänder und dergl.), sowie durch das ornamentale Schmuckwerk erhält jedoch die Inneneinrichtung einen höchst eigentümlichen Charakter (Fig. 182 und 186). Überall begegnen wir den zopfartig gewun-

Digitized by Google

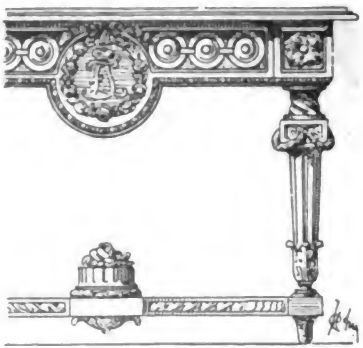


Fig. 185. Tisch im Stil Louis XVI. (Schloß zu Würzburg).

denen Kränzen, mit denen fast alles verhängt ist, den anspruchslosen Medaillons, den umflorten Urnen, abgebrochenen Säulen, den Uhren mit Sensenmännern und allerlei wehmütigen Emblemen, in denen sich die auf den Sinnenrausch und das frivole Leben der vorhergehenden Epoche gefolgte Sentimentalität in sprechender Weise offenbart. So endete das Rokoko, das mit einem aufs höchste gesteigerten Fortissimo eingesetzt hatte, auch in der Innendekoration mit einer Nüchternheit, die noch nicht dagewesen war.

Erst um 1775 bahnte sich eine Wendung zum Besseren an. Die neuen Stilformen klärten sich bis dahin nach und nach ab; an Stelle der gesetzmäßigen Übertragung der Antike trat der freie künstlerische Sinn, durch welchen die bisher noch schwerfälligen und unverstandenen Formen geläutert

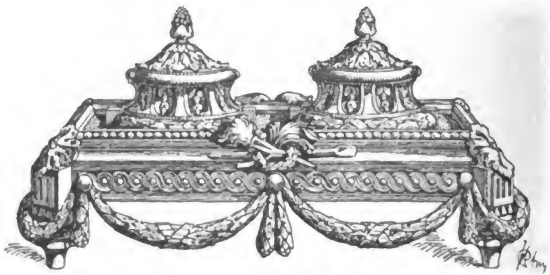


Fig. 186. Schreibzeug der Marie Antoinette (aus Bronze).

Digitized by Google

und dem stets auf das Elegante und Graziöse gerichteten französischen Kunstgefühl entsprechend verfeinert wurden. Dieser entwickelte Stil Ludwigs XVI. erreichte eine eigenartige und zum Teil sehr reizvolle Dekorationsweise, die vielleicht noch manches Trockene und Nüchterne an sich hat, jedenfalls aber auch eine sehr vornehme Wirkung ausübt (Fig. 182 u. 186). Aber kaum war derselbe ausgereift, da brach auch schon die Revolution herein, die in wildem Hasse gegen alles Höfische auch dem letzten der drei Königsstile, dem „Zopfe", sein Ende bereitete.

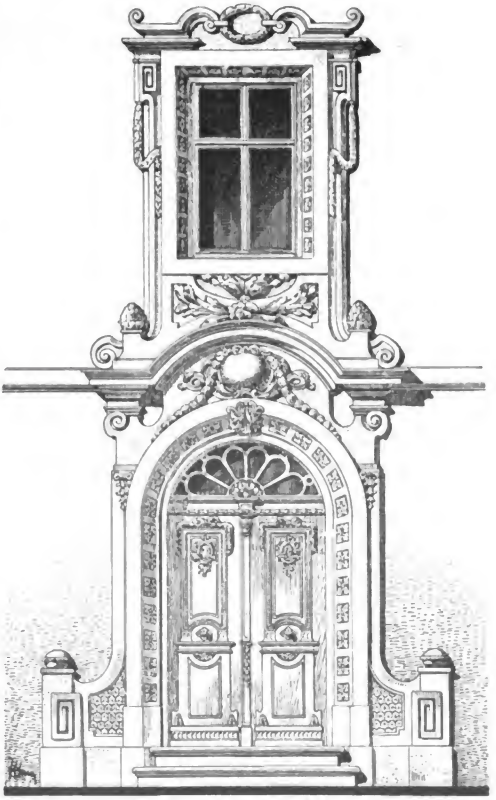


Fig. 187. Fassadenstück aus Würzburg.
(Zopfstil. Ende des 18. Jahrh.)

Digitized by Google

In Deutschland kommt der Klassizismus durchschnittlich erst ein Jahrzehnt später zur Erscheinung. Die Traditionen der Kunst erhalten sich hier hartnäckiger als in Frankreich. Zwar machen sich schon von 1755 an in Architektur und Dekoration antikisierende Neigungen geltend; dieselben äußern sich aber fast nur in der Wiederaufnahme der klassischen Bauglieder und ihrer Zierformen, geradliniger Gesimse und Rahmen, Vereinfachung des Ornaments und vielfach auch Rückkehr zu barocken Verzierungen. Das Rokoko behält jedoch, namentlich in der Ausschmückung kleinerer Räume, das Übergewicht, bis es etwa um 1770 vollends verschwindet.

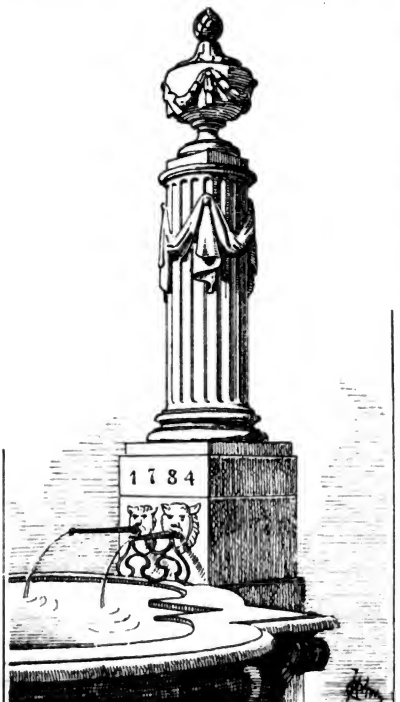


Fig. 188. Brunnen aus Basel (Stil Louis XVI.).

Freilich können diese Grenzen nur in sehr bedingtem Maße gezogen werden; denn in Deutschland fehlt eine tonangebende Zentrale in der Kunstpflege und infolgedessen auch die Einheitlichkeit in der Entwicklung der Kunst. Nur an den Fürstensitzen bemerken wir, besonders im Mobiliar,

Digitized by Google

einen engen Anschluß an die französischen Vorbilder; im Kirchen- und Privatbau entsteht aber jene steife und nüchterne und im vollen Sinne des Wortes traurige Verbindung der antiken Bauglieder mit dem Stile Louis XVI. und meist völlig entarteten Barock- und Rokokoformen, welche wir hauptsächlich unter dem bezeichnenden Namen „Zopfstil" verstehen (Fig. 187). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tritt der französische Einfluß in Architektur und Kleinkunst etwas stärker hervor. Derselbe erreicht jedoch keine erhebliche Verbesserung. Die Architektur hat sich total erschöpft.

Die Plastik und Malerei zeigen ein erfreulicheres Bild; auf sie übt das Streben nach reinen klassischen Formen eine läuternde Wirkung aus. Das Kunstgewerbe und die Kleinkünste gehen aber infolge gänzlicher Ermattung der Phantasie unaufhaltsam ihrem völligen Ruin entgegen.

Von den in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallenden Kunstbestrebungen der übrigen Länder kommt nur noch England in Betracht, wo sich einerseits ein eigener Klassizismus im Sinne des Palladio entwickelt, in mannigfacher Annäherung an den Stil Louis XVI., anderseits in der Wiederbelebung der mittelalterlichen Formen die ersten Vorläufer entstehen für die Romantik des 19. Jahrhunderts.

Der Empirestil.

Nachdem der unglückliche König Louis XVI. auf dem Schafott geendet hatte, um Buße zu tun für die Sünden seiner Väter, kam über Frankreich eine Zeit der heftigsten politischen Wirren und Umwälzungen, in der von einer ruhigen Fortentwicklung der Kunst keine Rede sein konnte. Erst als die Schreckensherrschaft gestürzt war und Napoleon Bonaparte sich die königliche Gewalt angeeignet und begonnen hatte, Staat und Gesellschaft nach dem Vorbild der einstigen

Digitized by Google

römischen Republik zu organisieren und ein Kaiserreich zu gründen von der Größe und Macht des römischen Weltreiches, da wurde auch die Pflege der Kunst wieder aufgenommen. Die von dem neuen Cäsar errichteten Bauwerke großen Stils beginnen mit einer unmittelbaren Nachahmung der römischen Antike, ihrer Triumphbogen, Ehrensäulen und dergleichen (Vendomesäule, Magdalenenkirche und Börse). Die kleineren Bauten knüpfen an die Stilformen Louis XVI. an, gelangen aber bald zu einer neuen Ausdrucksweise, in der das Streben nach reinen klassischen Formen noch stärker hervortritt, als in dem klassizistischen Zopf des vorigen Jahrhunderts. Jedoch führt dieses Streben nicht etwa zu einem tieferen Verständnis der Antike, sondern zu einem Rückfall in einen falschen Klassizismus, der sich in der zusammenhangslosen und rein äußerlichen Übertragung der antiken Formenelemente auf Architektur und Innendekoration zu erkennen gibt.

In den Fassaden tritt die Vorliebe für die schwerfälligen dorischen Formen in fast aufdringlicher Weise zu Tage; den dorischen, meist unkannelierten Säulen begegnet man schon an den Portalen einfacher Wohnhäuser, denen man durch Vorbauen von zwei Säulen mit Gebälk und Giebel ein imponierendes klassisches Aussehen zu geben suchte. An Kirchen und Palästen werden aber ganze Säulenhallen vorgebaut, für welche man meistens die römisch-korinthische Ordnung verwendet. Man glaubte, den Klassizismus möglichst streng auffassen zu müssen nnd sogar die Antike korrigieren zu sollen, indem man die Säulenschäfte ohne Entasis (s. S. 26) verjüngte, wodurch dieselben einen starren Eindruck machen. Für die Fenster wird, namentlich im ersten Stock, der römische Rundbogenschluß mit den entsprechenden Gliederungen besonders häufig verwendet. Die Gurtgesimse treten zurück; an den Hauptgesimsen werden die römischen Formen des Konsolengesimses bevorzugt. Eine hohe Attika

Digitized by Google

und ziemlich steile, streng durchgeführte Giebel bilden die obersten Fassadenbekrönungen. Die Mauerflächen bleiben kahl oder werden durch Halbsäulen und leichte Quaderung etwas belebt. Figürliche und ornamentale Dekoration finden wir nur sehr sparsam verwendet; außer den römischen Ziergliedern, großen Rosetten und steifen Lorbeerkränzen und -Girlanden begegnen wir nur noch antikisierenden Relief-

Fig. 189. Arc de l'Etoile in Paris.

platten, die vertieft eingesetzt werden, vasenbildartigen Reliefriesen und jenem typischen Empireornament, von welchem wir in Fig. 193 ein Beispiel geben. Der für diesen Stil bezeichnendste Bau ist der Triumphbogen auf der Place de l'Etoile in Paris, welcher unter Napoleon „zum Ruhme der großen Armee" durch Chalgrin errichtet wurde (Fig. 189).

In der Innendekoration offenbart sich ein besonderes Interesse an der Dekorationsweise des Altertums. Hier

Digitized by Google

Fig. 190. Vase im Empirestil.

finden wir treue Kopien der pompejanischen Wandmalereien, die jedoch, weil ein ganz veränderter Maßstab zu Grunde gelegt ist, oft nur von dürftiger Wirkung sind. In Malerei und Plastik erinnern Siegestrophäen, Adler, Lorbeerkränze u. dergl. an die Napoleonischen Kriege, Pyramiden, Kapitäle mit Lotosblumen und Sphinxen an den Feldzug des Kaisers in das Land der Pharaonen. Auch chinesische Einflüsse machen sich bemerkbar. Die Disposition des Ganzen zeigt den Stil Louis XVI. mit gesuchter Annäherung an die römische Antike. Der Mangel an individueller Kunstphantasie erzeugt eine eigentümliche Trockenheit und Kälte, welche noch erhöht wird durch eine auffallende Farbenscheu, die jedes wärmere Kolorit zu meiden scheint. Fast alles ist weiß, und wo noch Gold verwendet wird, tritt es in derber Breite auf.

Das Ornament des Empire unterscheidet sich von dem des Stils Louis XVI. hauptsächlich dadurch, daß neben den auch hier in erster Reihe vorkommenden naturalistischen und stilisierten Laubkränzen, Draperien und Bandschleifen noch die antiken Palmetten verwendet werden, oft gebildet aus mageren Akanthusblättern, ferner Rosetten in reichster Auswahl, sich kreuzende Fackeln, Widderköpfe, Vasen mit mäanderartig gebrochenen Henkeln (Fig. 190) und namentlich auch die ägyptischen

Fig. 191. Füllungs-Ornament (Empire).

Digitized by Google

Dekorationsmotive, Sphinxe u. dergl. Das dünne Blattwerk, die durchsichtigen, dürftigen Girlanden heben den Naturalismus des Empire von dem Louis XVI. ab (Fig. 191).

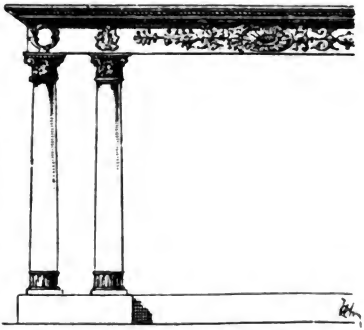


Fig. 192. Empire-Tisch aus dem Schlosse zu Würzburg.

Die Möbel, gewöhnlich aus poliertem Mahagoniholz gefertigt, zeigen eine unmittelbare Übertragung der antiken Architekturformen in steifem, rein konstruktivem Aufbau. Die Tischfüße und sonstigen Stützen sind vierkantige Pfeiler oder Säulen, letztere oft schwarz poliert, mit Kapitäl und Basis aus vergoldeter Bronze (Fig. 192). Die Flächen der Kastenmöbel bleiben meist glatt und erhalten, wie auch alles übrige Mobiliar, nur aufgesetzte zierliche Metallbeschläge und Bronzeornamente, die durch ihre feine, streng in antikem Sinn behandelte Ziselierung oft einen hohen künstlerischen Wert haben und mit Recht unsere volle Bewunderung erregen. Der Gesamteindruck bleibt aber hinter dem Wert der Bronzen in der Regel sehr erheblich zurück. Die Empiremöbel zeigen wohl eine aparte Kunstweise und erreichen vielleicht auch in mancher Beziehung, auch wenn sie nicht in fürstlichen Wohnungen stehen, einen vornehmen Eindruck; aber jenen Standuhren aus Alabastersäulen

Fig. 193. Bronzeornament (Empire).

Digitized by Google

mit dem armseligen friesähnlichen Aufsatz aus dünnem Messingblech und traurigen Genien, die das Empire wohl am treffendsten charakterisieren, und in denen sich die unzulängliche Auffassung der Antike am sprechendsten zu erkennen gibt, wird man kaum mehr als ein rein kunsthistorisches Interesse entgegenbringen können.

Man glaubte damals gewiß, daß man sich streng in den Bahnen der Antike bewege, und doch hat man sich kaum einmal schwerer gegen dieselbe versündigt, wie gerade hier; denn es fehlt diesen unverstandenen Nachbildungen der tiefe Geist der Antike, die rein organische Entwicklung der Formen, das bis ins kleinste abgeklärte Verhältnis des Ganzen zu den einzelnen Gliedern und vor allem das fein entwickelte Kunstgefühl, das der Antike die wunderbare Vollendung gab. Das Empire ist eben der Stil eines Usurpators, der seine hervorstechendsten Charakterzüge, den völligen Mangel an Idealismus, die nahezu absolute Gefühllosigkeit, die kälteste Berechnung und seine eigensinnige Willenskraft mit gravierendem Stempel auch seiner Kunst aufdrückte. Die Benennung dieser Kunstweise nach ihrem Beherrscher als Napoleon-, Imperial- oder Kaiserstil ist deshalb nirgends so gerechtfertigt, wie hier. Napoleon wollte denselben zum Weltstil erheben und fand auch in den von ihm abhängigen Ländern, namentlich in Deutschland, willige Nachahmer. Allein nur in der Innendekoration und dem Mobiliar ge-

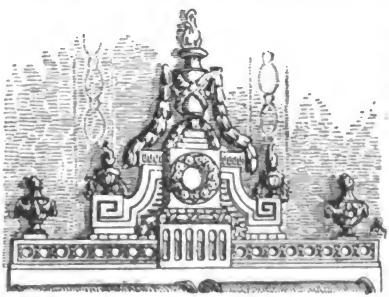


Fig. 194. Aufsatz von der Bettstelle Napoleons im Schlosse zu Würzburg.

Digitized by Google

langt derselbe zu nachhaltigerem Einfluß; für die Architektur ist die Zeit seiner Entwicklung und Einwirkung zu kurz. Denn der Empirestil überdauert das Kaiserreich (1804 bis 1815) nicht lange; der nunmehr erwachende Neuklassizismus und die Romantik des 19. Jahrhunderts machen dieser nüchternsten aller Kunstweisen ein Ende.

Die Stilrichtungen im 19. Jahrhundert.

Das Bild, welches das Kunstleben im Anfang des 19. Jahrhunderts und insbesondere nach dem Zusammenbruch des französischen Kaiserreichs darbietet, ist ein keineswegs erfreuliches. In Frankreich hatte die Revolution nicht nur mit der höfischen Macht, sondern auch mit der höfischen Kunst gründlich aufgeräumt, ohne daß für dieselbe dem Volke auch nur einigermaßen ein Ersatz geboten worden wäre. In Deutschland hatten die Napoleonischen Kriege und ihre Nachwirkungen das wenige, um was sich die deutsche Volkskraft seit dem 30jährigen Kriege erholt hatte, vollends zerstört. Die Kunst, die im Schoße des Volkes keinerlei Pflege mehr fand, geriet in eine beispiellose Versumpfung, in der schließlich jede ästhetische Empfindung abgestumpft wurde und ein schonungsloser Vandalismus sich breit machte, von dem die unbarmherzig zugeputzten Stukkaturen und Schnitzereien und die mit weißer Kalk- oder himmelblauer Leimfarbe übertünchten Wandgemälde uns heute noch ein trauriges Zeugnis geben. Nur Italien, das sich nie so weit von den Bahnen der Antike entfernt hatte, blieb seiner angestammten nationalen Kunst treu und wurde zu einer Art neutralen Zone, nach welcher bald wieder, wie einstens, die nordischen Künstler ihre Wallfahrten unternehmen sollten, um hier aufs neue Vorbilder zu suchen für die Regeneration der so tief heruntergekommenen Kunst ihres Heimatlandes. Da aber das Stil-

Digitized by Google

gefühl und Stilbewußtsein der großen Masse völlig abhanden gekommen war, dauerte es geraume Zeit, bis die Notwendigkeit einer solchen überhaupt erkannt und der Ruf nach Neubelebung der Kunst ein allgemeiner wurde. England, das schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts mit seinem Klassizismus treffliche Erfolge erzielte, gab ein anregendes Beispiel, das allmählich befruchtend zurückwirkte auf den Kontinent.

Es waren verhältnismäßig wenige, aber hochbedeutende Männer, die in der Erkenntnis, daß nur an Hand der Antike ein glücklicher Pfad für die Gewinnung einer neuen, zeitgemäßen Kunstrichtung gefunden werden könne, im Dienste erleuchteter und kunstliebender Fürsten einen Neuklassizismus ins Leben riefen, der gerade in Deutschland glänzende Vertreter fand: in Berlin ist es K. Fr. Schinkel, der mit feinem Sinn und wahrhaft künstlerischer Begeisterung die hellenischen Kunstformen auf die Werke der modernen Baukunst übertrug (Museum, Schauspielhaus zu Berlin), in München der in ähnlichem Sinne wirkende Leo v. Klenze (Ruhmeshalle in München, Walhalla bei Regensburg), in Dresden und Wien Gottfr. Semper, neben Schinkel wohl die bedeutendste Schöpferkraft der neueren Zeit, in dessen Bauwerken (Theater in Dresden, Museum und Burgtheater zu Wien, Polytechnikum zu Zürich) die italienische Hochrenaissance in neuem Gewande und edelster Durchbildung erscheint.

Diesem Neuklassizismus, der auch in andern Orten, namentlich in Karlsruhe und Stuttgart (Fr. Weinbrenner bezw. C. Leins) hervorragende Vertreter fand, erwuchs jedoch bald ein heftiger Widerspruch in einer Partei, welche im Anschluß an die romantischen Bestrebungen in der Literatur Fühlung suchte mit dem neuerwachten religiösen Geiste. Von ihr wurde die Wiederbelebung der christlich-mittelalterlichen Stile als höchstes Ideal gepriesen und gleich-

Digitized by Google

zeitig durch sehr bedeutende Denkmale in der Praxis verwirklicht: In Deutschland von F. von Gärtner in München, K. W. Hase in Hannover, J. F. Eisenlohr in Karlsruhe, Fr. von Schmidt in Wien. Nach denselben Prinzipien wirken in Frankreich Viollet-le-Duc, in England Ch. Barry und W. Pugin. So gehen also bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Baukunst klassische und romantische Stilrichtungen nebeneinander her, ohne daß es einer derselben gelungen wäre, sich ein bleibendes Übergewicht zu erwerben und tiefer in das Volksleben einzudringen.

Die Bildnerei verdankt der Wiederaufnahme des Klassizismus einen neuen Aufschwung. Die rein dekorative Plastik des Barock und Rokoko mit den oft bedenklich gesteigerten Formen und der vor allem aufs Effektvolle gerichteten, rein äußerlichen Behandlung hatte sich schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts überlebt. Die veränderte Zeitströmung, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Baukunst den epochemachenden Umschlag hervorrief, ergriff auch die Bildnerei; man strebte wieder nach einem tieferen Inhalte und strengeren, reineren Formen nach dem unvergleichlichen Vorbild des klassischen Altertums. Dieser Neuklassizismus der Bildnerei findet seine hervorragendsten Vertreter in Canova, Dannecker, Thorwaldsen, G. Schadow und Ch. Rauch, d. s. die Meister, die bestimmend einwirken auf die Mehrzahl der Bildhauer des 19. Jahrhunderts.

Die Malerei, welche sich in der Barock- und Rokokoepoche ganz in den Bahnen einer zwar brillanten, aber doch rein äußerlichen, koketten Kunst bewegte, gelangt mit Eintritt des Klassizismus zu einem Wendepunkt, mit welchem eine Einlenkung erfolgt in die klassische Richtung der Antike im Sinne der Raffaelschen Kompositionen. Diese Bewegung wurde angebahnt durch A. Mengs und Angelika Kauff-

Digitized by Google

mann, deren Werke jedoch noch durch die manieristische Behandlung die Übergangsstufe darstellen. Ein völliger Umschwung tritt aber in den Schöpfungen des idealen Asmus Carstens ein, in denen sich ein enger Anschluß an die Antike zu erkennen gibt. In Frankreich ist es J. L. David, dessen Werke unmittelbar von den durch die Revolution hervorgerufenen Ideen erfaßt werden, und die in ähnlicher Weise bahnbrechend werden für die französische Kunst. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhält die romantische Strömung, die in der künstlerischen Verherrlichung der Anschauungen des Mittelalters die vornehmste Aufgabe der Kunst sieht, das Übergewicht: dieselbe wird hauptsächlich gepflegt durch F. Overbeck, W. Schadow, P. von Cornelius und J. Schraudolph.

Auch für die Baukunst und das Kunstgewerbe bahnt sich allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Aufschwung an. In der ganzen ersten Hälfte hatte sich die Gesamtheit des Volkes den oben betrachteten Einzelbestrebungen hervorragender Männer ziemlich teilnahmlos gegenübergestellt. Für sie mußte eben ein neuer, das ganze Kulturleben fördernder Faktor kommen, der wieder die Führung der Kunst übernahm, die im Altertum der nationale Staat, alsdann die religiöse Idee, im Mittelalter die Kirche, in der Renaissancezeit das Bürgertum der freien Städte und zuletzt das absolute Königtum übernommen hatte, und dieser Faktor kam mit dem Eindringen freiheitlicher Ideen in die Volksseele und mit dem Auftreten des Gesamtvolkes für dieselben. In engem Zusammenhang mit dem Ringen des Volkes nach politischer Freiheit erwacht die Teilnahme desselben an den künstlerischen Bestrebungen, und mit der Steigerung der Volksansprüche, also jener Bewegung, die im Jahre 1848 zum Abschluß kommt, wird dieselbe zu einem allseitigen, lebhaften Interesse für die Kunst. Die eifrige Gründung von reich ausgestatteten Museen und wohlorganisierten Kunst- und

Digitized by Google

Kunstgewerbeschulen, in der Staat und Private miteinander wetteifern, zeigt deutlich, mit welcher Macht das Interesse an tatkräftiger Kunstpflege zum Durchbruch gekommen ist. Die mit dem zunehmenden Wohlstand allgemein gewordene Freude an der künstlerischen Ausgestaltung des Lebens äußerte sich naturgemäß in erster Reihe in einem eingehenden Studium der Architektur früherer Zeiten, mit Hilfe dessen man den verloren gegangenen Weg zu einer einheitlichen, nationalen Kunstweise wiederzufinden hoffte. Da aber der künstlerische Geschmack nicht mehr wie früher durch Tradition und eine geradezu zum Gesetz gewordene fast ausschließliche Formensprache geläutert und in ganz bestimmte Richtung gelenkt wurde, machte sich, namentlich in der Baukunst, eine stilistische Vielseitigkeit, wenn nicht Halbheit und Zerfahrenheit breit, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte noch nicht da war. Um den Anforderungen des einzelnen zu genügen, wurden die historischen Stile neu ins Leben gerufen. Allein diese „Wiederbelebung" trieb bei der ungesunden Hast nach Neuerungen und dem wie die Mode wechselnden Geschmack höchst wunderliche Blüten, von denen uns die oft alle möglichen Stilarten aufweisenden Straßenzüge unserer modernen Städte manchmal recht unerfreuliche Beispiele geben. Erst in den letzten zwei Dezennien hat sich allmählich ein klares Urteil über die Bedeutung der historischen Stile und die Notwendigkeit, dieselben stets in ihrem Kulturzusammenhang aufzufassen, herausgebildet, und noch kurz vor dem Ausgang des 19. Jahrhunderts setzte infolgedessen eine zweite Renaissance ein, die nicht nur die klassischen, sondern auch die mittelalterlichen Stile mit souveräner, künstlerischer Kraft in einem unsern heutigen Anschauungen entsprechenden Gewande zu neuer Gestaltung bringen sollte.

Die unumstrittene Alleinherrschaft hat dieselbe aber nicht erreicht.

Digitized by Google

Neben ganz hervorragenden Leistungen im Sinne der Alten machte sich, hauptsächlich infolge der Berührung mit den englischen, amerikanischen und japanischen Kunsterzeugnissen durch die Weltausstellung in Chicago i. J. 1893, ein energisches Streben geltend nach selbständiger, künstlerischer Ausdrucksweise. Unterstützt wurde dasselbe durch die an die Baukunst herangetretenen eigenartigen Aufgaben für die aus den neuzeitlichen Verkehrsverhältnissen hervorgegangenen Bautypen, die Bahnhofhallen, großen Geschäftshäuser, Banken, Börsengebäude u. dgl., welche ganz außergewöhnlichen Bedürfnissen genügen sollen, die keine Beziehung mehr haben zu den Tempeln, Kirchen und Palästen der Vergangenheit. Es war naturgemäß, daß solche neuen Aufgaben auch zu neuen künstlerischen Versuchen führen mußten in der Raumgestaltung und Formgebung. Dieselben haben aber für die Entwicklung neuzeitlicher Kunstformen nicht die eigentliche Ursache geboten, sondern nur den äußern Anstoß, einen der Beweggründe für die neuen Forderungen. Die Wurzeln derselben liegen tiefer und sind vor allem in dem Umschwung des ganzen Gefühls- und Geisteslebens zu suchen, der sich im Zeitalter der Lokomotive, der Maschine, des Dampfes und der Elektrizität vollzog, und der um die Wende des 20. Jahrhunderts in einem energischen Drängen nach eigenen Formen zur Geltung kam.

Der moderne Stil.

Tiefeinschneidende Wandlungen in der ganzen Kulturanschauung haben in Verbindung mit neuartigen Bauaufgaben und Bereicherung der technischen Mittel stets zu Um- und Neubildungen der Kunstformen geführt, die fortgesponnen und weiterentwickelt wurden, bis der gewollte Zweck erreicht und ein dem neuen Zeitgeiste entsprechender künstlerischer Ausdruck gefunden war. Während aber die

Digitized by Google

früheren Stilwandlungen einen einheitlichen, stetigen Übergang darstellen vom Alten zum Neuen, vollziehen sich heute die unter den oben bezeichneten Verhältnissen geforderten Neuerungen, namentlich in der Architektur und dem Kunsthandwerk, unter dem harten Ringen einer jungen, kampfesmutigen Schar von Künstlern mit heftig widerstrebenden Anschauungen. Auf der einen Seite verlangt man nach durchaus neuen, noch nicht dagewesenen Bildungen, auf der andern fordert man ein pietätvolles Festhalten an dem künstlerischen Erbe der Vergangenheit, welches allein die wahre und echte Grundlage für eine inhaltvolle und fruchtbringende Weiterentwicklung geben könne. Das rücksichtslose Überbordwerfen der Überlieferung und die Lossagung von den geistigen Errungenschaften der Vergangenheit führte bei den auf der äußersten Linie der „Modernen" sich bewegenden Künstlern so manche revolutionäre Vernichtung und Willkür herbei, welche insofern oft als sehr inkonsequent erscheinen mußte, als dieselben zum Teil auf ägyptische oder altassyrische Formen zurückgriffen, also auf längst vergangene, unserer heutigen Empfindung und Auffassung durchaus fremde Kulturformen. Auf ungleich günstigerer Basis befanden sich von Anfang an diejenigen, welche ihre Leitmotive aus der ältesten Überlieferung der Kunst der germanischen Volksstämme suchen und deren Typen unter entsprechender geistiger Umarbeitung für ihre künstlerischen Gedanken verwerten. Eine andere, hauptsächlich von Wien ausgehende Richtung stützt sich in der dekorativen Ausdrucksweise auf die Stilformen Louis' XVI. und des Empire, die durch freie Behandlung antiker Formenelemente und durch Einfügung neuartiger Verbindungen von Eisen und Stein ein eigentümliches, durchaus modernes Gepräge erhalten. In Süddeutschland gewinnt namentlich die von der Darmstädter Künstlerkolonie gegründete Stilrichtung großen Einfluß; diese läßt im Vollgefühl der

Digitized by Google

Selbständigkeit und Reife alles Überlieferte außer acht und bezeichnet die Ableitung neuer Stilformen aus dem unmittelbaren Wohlgefallen am Zweckmäßigen und Nützlichen als den einzigen Weg, der zu einer zeitgemäßen und Zukunft versprechenden Regeneration der Bau- und Innenkunst führen könne. In einer zum Gebrauche einladenden Formgebung, im Betonen der Konstruktion, Ausnützen aller Eigentümlichkeiten und Schönheiten der Materialien und unserer hochentwickelten Technik erkennt dieselbe die künstlerischen Elemente eines freien, innerlich wahren und fruchtbaren modernen Stils.

Das ganze künstlerische Schaffen der Gegenwart ist also ein außerordentlich buntes; wir stehen der Entwicklung desselben noch zu nahe, um einen vollen Überblick zu erhalten. Präzise, übereinstimmende Stilformen sind noch nicht gewonnen. Die ganze Formgebung erscheint uns oftmals sehr ungelenk, mit archaistischen Härten. Wenn man aber mit prüfendem Auge die Erscheinungen sichtet, in denen das Streben nach neuer, ureigenster Kunst zum Ausdruck kommt, so lassen sich doch gemeinsame Züge erkennen, welche alle Merkmale in sich tragen von durchaus lebenskräftigen Wurzeln einer neuen, ersprießlichen und Zukunft versprechenden Kunst.

Die aus den neuen Ideen hervorgegangenen Stilwandlungen äußern sich zuerst in der Innendekoration, und zwar ganz besonders in der Innendekoration des modernen Wohnhauses. An ihr werden die neuen Prinzipien entwickelt und erst später in die Fassadenarchitektur übertragen. Wir werden deshalb das, was man bis jetzt als Eigentümlichkeiten des neuen Stils bezeichnen kann, zunächst an der Innenkunst betrachten.

Diese sucht schon in der ganzen Grundrißdisposition hinsichtlich der Zahl und Größe und des Ineinander-

Digitized by Google

ordnens der Räume alle Wohnungsbequemlichkeiten einer auf die Persönlichkeit gestimmten Häuslichkeit im höchsten Sinne zu bieten und ein möglichst günstiges Raumgefühl zu erzeugen durch Schaffung ungleicher Höhen, wie auch durch reichliche Ausnutzung überraschender Licht- und Farbenwirkungen. Jeder einzelne Raum wird in einem

Fig. 195. Moderne Inneneinrichtung. (Aus Zeitschr. für Innendekoration.)

sorgfältig abgewogenen, satten Farbenton abgestimmt, der ebensowohl auf den speziellen Wohnzweck desselben berechnet ist, wie auf einen harmonischen und effektvollen Wechsel in der Aufeinanderfolge der Räume. Durch die einfarbigen (Uni-)Tapeten mit den indifferenten Mustern, über die das Auge hinweggleitet, ohne Interesse an der Einzelform zu

Digitized by Google

nehmen, wird eine sehr ruhige Stimmung erzielt. Die Anordnung und Gestaltung der Fenster erfolgt nur nach dem Lichtbedürfnis. Um eine organische und geschlossene Raumdekoration zu schaffen, werden diejenigen Einrichtungsgegenstände, welche ihrer ganzen Natur nach nicht beweglich zu gestalten sind, also namentlich die Kastenmöbel und Schränke für die Aufbewahrung, meist als Einbauten behandelt oder sonstwie unlöslich mit der Wand verbunden.

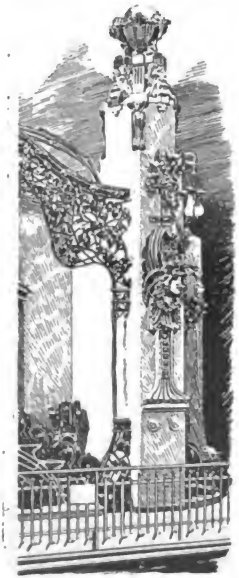


Fig. 196. Mod. Architekturstück (n. Kunst u. Handw.).

Die Formgebung zeigt eine völlige Befreiung von der Überlieferung, insbesondere der Renaissance, deren Ausdrucksweise als überlebt und nicht mehr zeitgemäß betrachtet wird. Für sie habe als oberstes Gesetz die Forderung zu gelten, daß alle Gebilde der idealen Nützlichkeitsform möglichst nahe zu bringen sind und dieser alsdann mit dem Material und der Ausführung ein entsprechender Schmuck gegeben werden müsse, der sie in das Reich des Schönen erhebt. In der Gestaltung der Grundform, der rhythmischen Bewegung konstruktiv geführter Linien, welche den tektonischen Aufgaben der Geräteteile lebendigen Ausdruck geben, sieht der Künstler den besten Schmuck. Die ganze innere Einrichtung erhält dadurch eine kernige, lebhafte Zeichnung (Fig. 195). Die bindenden Teile, Beschläge u. dgl. erfreuen sich besonders augenfälliger Betonung. Im übrigen wird aber in dem Streben, alles Unorganische abzustreifen und ein einheitliches und einfaches

Digitized by Google

Ganzes zu schaffen, auf ornamentalen Aufputz fast ganz verzichtet. Die Schönheit und Echtheit des Materials, eine farbenfrohe Behandlung desselben unter ergiebiger Ausnutzung aller zur Verfügung stehenden Baustoffe, insbesondere der neuzeitlichen Glastechnik, und eine musterhafte Ausführung, auf welche das moderne Kunsthandwerk mit berechtigtem Stolze schaut, geben der Einrichtung die künstlerische Vollendung.

In der Entwicklung des Ornaments hat die moderne Kunst eine einheitliche Auffassung noch nicht erreicht. Es lassen sich hierin verschiedene Richtungen unterscheiden. Die eine derselben lehnt sich an die gute alte Überlieferung an, schafft aber durchaus neue Formen, die den Geist der Zeit und des Urhebers ausatmen und eine vorzügliche Grundlage geben für eine gedankenvolle und ersprießliche Weiterentwicklung (Fig. 196). Die andere erklärt das Ornament als solches überhaupt für überflüssig und durch die Konstruktions- und Dekorationslinien ersetzt, oder sie behandelt es als einen plastischen und bildsamen Stoff, der an den Verknüpfungen und Endigungen sich in knorpelartige, an den Bau der Knochen erinnernde Bildungen verwächst (Fig. 197). Eine weitere Richtung sieht in einem wesenlosen, durch Verschlingungen und Verdoppelungen gebildeten Linienspiel und bei farbiger Behandlung in der Wechselwirkung der hellen und dunklen Flächen das Hauptmoment der Dekoration. Kommen vegetabilische Stoffe zur Verwendung, so werden dieselben meist so verallgemeinert, daß man die vorbildliche Pflanzenart kaum mehr erkennen kann und fast nur ein ge-

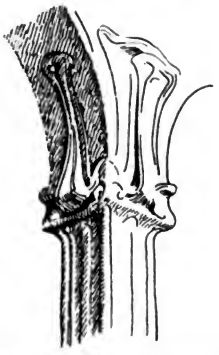


Fig. 197. Kapitälbildung (n. Die Kunst).

Digitized by Google

fälliger Rhythmus zwischen den Linienzügen und den dunklen oder hellen Flecken ins Auge fällt (s. Fig. 198 und Schlußfigur). Da wo das Ornament in selbständiger Form, als eigentliche Verzierung, auftritt, macht sich eine ausgesprochene Freude an freien naturalistischen Motiven geltend, die zum Teil strenge stilisiert, zum Teil unter scharfer Betonung des Charakteristischen wiedergegeben werden (Fig. 199). Dieses moderne Pflanzenornament hat gegenüber dem der Renaissance den Vorzug augenfälliger Klarheit und Einfachheit. Wie sehr es dem Geschmack der Zeit entspricht und wie ergiebig sich seine Verwendung bis jetzt erwiesen hat, ist am besten im modernen Kunsthandwerk ersichtlich, das namentlich in der Keramik und Schmiedekunst (Fig. 200), in den Zinn- und Silbergeräten und in den Gold- und Luxusartikeln aller Art auf die günstigste Weise befruchtet wurde.

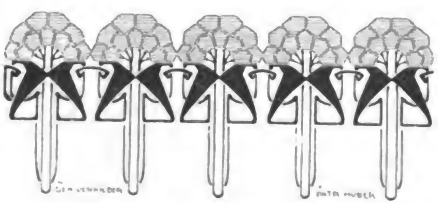


Fig. 198. Moderner Fries.

In der Außenarchitektur treten die übereinstimmenden künstlerischen Gedanken weniger klar vor Augen, als in der Innendekoration. Überall zeigt sich ein das heutige Kunstverständnis kennzeichnender Wandel in der Vorliebe für frische Formen, in dem Gruppieren der Baumassen nach rein malerischen Gesichtspunkten, dem Streben nach Einfachheit und Vermeidung des Überladenen. Die konstruktive Entwicklung wird stets betont. Dieselbe erinnert bei den großen Geschäftshäusern mit dem hochragenden Pfeilersystem und den riesigen Öffnungen einerseits an die mittelalterliche Kunst, anderseits an die ingenieurtechnischen

Digitized by Google

Aufgaben der Zeit, die einen mächtigen Einfluß ausüben auf die Architektur und ihr durch Einfügung des Eisens in den Bau einen neuen, durchaus zeitgemäßen Charakter geben.

In der Formengestaltung selbst haben sich gemeinsame Grundzüge fast nur am Wohnhausbau entwickelt, für den das amerikanische und englische Landhaus vorbildlich geworden ist. Die Fassaden sollen vor allem die Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit der innern Raumanlage in einer künstlerischen Gestaltung der Verhältnisse zu erkennen geben und in gewissem Sinn auch äußerlich die Lebensauffassung und Lebensführung des Bauherrn zur Erscheinung bringen. Man sucht nicht mehr durch eine gesetzmäßig entwickelte Architektur zu wirken, sondern durch die Flächen und das Verhältnis derselben hinsichtlich ihrer Form und ihrer Durchbrechungen. Alle dekorativen Effekte von Loggien und Galerien, von dem Wechsel des Holzfachwerks mit verputzten Flächen und Rauhgemäuer, malerisch abgestuften Terrassen und Treppenanlagen, unvermittelt absetzendem, im Verputz sich verlierendem

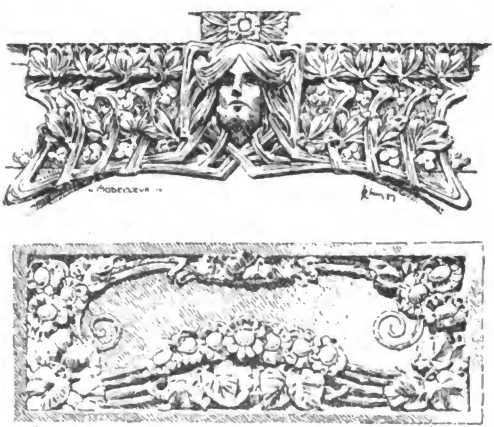


Fig. 199. Moderne Ornamente.

Digitized by Google

Quadermauerwerk u. dgl. m. werden in reichlichem Maße ausgenützt. Die Symmetrie wird, namentlich bei den freistehenden Wohnhäusern, nach Möglichkeit umgangen. Für die Erker und Balkone ist die polygonale Grundrißform mit schräg vorspringenden und in ihrer Einfachheit meist an die frühromanische Formgebung erinnernden Konsolen sehr beliebt. In der Anbringung verschieden großer, ungleich geformter und unsymmetrisch eingesetzter Fenster und Fensterreihen zeigt sich oft eine naive Willkür. Wo Hausstein verwendet wird, ist die Anlehnung an romanische und Empire-

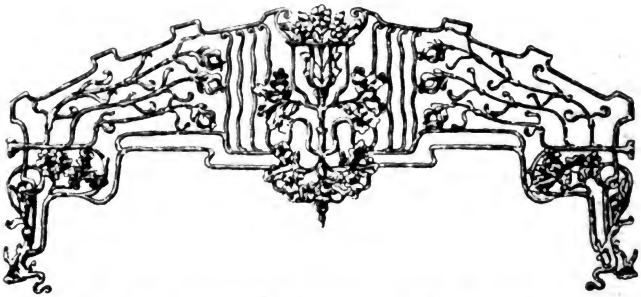


Fig. 200. Modernes Eisengitter (n. Arch. Rundschau).

Bildungen oder eine direkte Verschmelzung mittelalterlicher Motive mit Barock- und Rokokoformen nicht zu verkennen (Fig. 201). Eine eigenartige, neue und für Einzelwohnhäuser sehr dankbare Bauweise verzichtet fast ganz auf die Hausteine (auch an den Fenster- und Türeinfassungen) und verwendet für die Fassadenverkleidung ausschließlich Kalkmörtel, welcher durch Einziehen von geraden und wellenartigen Streifen, durch den Wechsel von Glatt- und Rauhverputz und durch freihändige Aufmodellierung großzügiger Ornamentik mit üppigen Zweigen, Streublumen u. dgl. namentlich den kleineren Villen ein sehr reizvolles und an-

Digitized by Google

heimelndes Aussehen gibt. Das Streben, sich ganz auf das Zweckmäßige und Notwendige zu beschränken, geht aber oft so weit, daß solche Landhäuser äußerlich nichts mehr zeigen als eine gesuchte Einfachheit, kahle Flächen, einige schmucklose, unsymmetrisch eingesetzte Fensterreihen, ein hohes Dach und riesige Kamine.

Durch die großartige, gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts eingetretene Bauentwicklung hat auch die Bildhauerkunst einen neuen Aufschwung erlebt und eine Fülle ausgezeichneter Werke in der

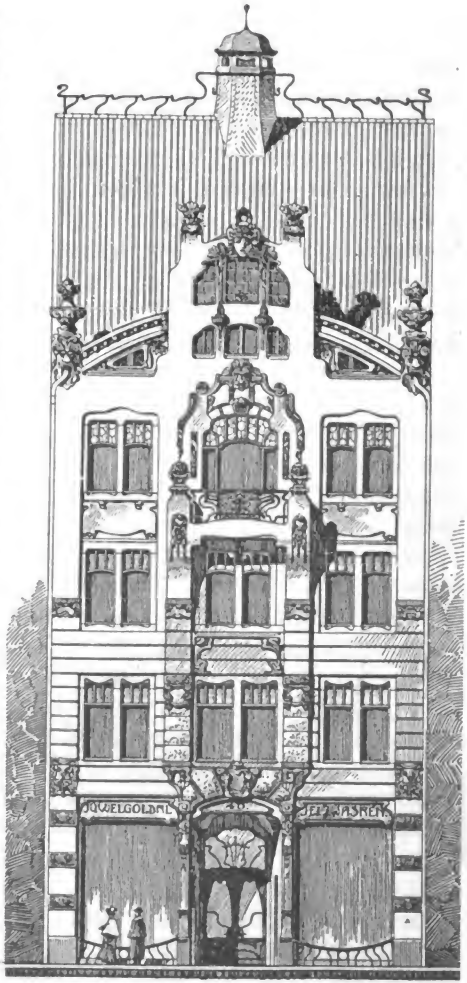


Fig. 201. Moderne Fassade (n. Arch. Rundschau).

Digitized by Google

monumentalen, dekorativen, Genre- und Porträtplastik hervorgebracht. Besondere, das Ganze der Bildnerei kennzeichnende Stileigentümlichkeiten haben sich jedoch nicht herausgebildet. Im allgemeinen macht sich ein entschiedener, oft bis zur Kühnheit und Leidenschaftlichkeit gesteigerter Naturalismus geltend, der in der Formenbehandlung entweder einer antikisierenden Richtung huldigt oder zur malerischen Auffassung des frühen Barock und Rokoko neigt. Im Zusammenhang mit der modernen Kunst äußert sich, namentlich in der Denkmalplastik, ein großer, monumentaler Zug und in der Darstellung selbst ein energisches Streben nach Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks.

In der Malerei hat sich ebenfalls eine bestimmte künstlerische Ausdrucksweise nicht entwickelt. Sie ist mehr kosmopolitisch als national und zeigt nur insofern übereinstimmende Auffassungen, als sich fast allgemein ein ausgesprochener Naturalismus geltend macht, der nicht selten durch allzu starke Hervorhebung des bezeichnenden Merkmals verschärft wird. Die Bemühungen, der unverfälschten Natur so nahe wie nur möglich zu kommen, führen schon vor Ausgang des 19. Jahrhunderts eine eigentümliche, von Frankreich ausgehende Richtung herbei, die der „Impressionisten", welche den unmittelbaren Eindruck der Natur festzuhalten suchen, so wie sie sich beim Malen in freier Luft (en plein air, daher die Bezeichnung „Pleinairmalerei") dem Auge darbietet. Dieses Ringen nach Wahrheit ist in Deutschland rasch zur Anerkennung gekommen und hat eine vollständige Umwälzung in der Malerei hervorgerufen. Im ganzen treten aber die modernen Stilprinzipien in der Malerei nicht in der kennzeichnenden Weise zutage, wie in der Architektur und Kleinkunst. Zwar läßt sich in Übereinstimmung mit diesen in den besseren Bildern der neuesten Richtung das aufrichtige Streben nicht verkennen, stets das Haupt-

Digitized by Google

moment ins Auge zu fassen, das Charakteristische zu betonen, Nebensächliches zu vermeiden und eine freie, neuartige Technik zu gewinnen. Im allgemeinen wird man aber die Mehrzahl jener modernen Gemälde, die man als zur „Sezession" gehörig zu bezeichnen pflegt, zu den nach klaren künstlerischen Grundsätzen und mit hohem technischen Können ausgeführten Bauwerken des modernen Stils nur insofern in eine Parallele setzen können, als man unter jener Bezeichnung eine Kunstrichtung versteht, die alles das zusammenfaßt, was sich in einen beabsichtigten Gegensatz zu aller Überlieferung stellt.

Von einem „modernen Stil" kann also, strenggenommen, bis jetzt nur in der Architektur und Kleinkunst gesprochen werden, und auch hier nur in bedingtem Sinne; jedenfalls wird noch eine lange Zeit vergehen, bis er eine solche Klarheit, Einfachheit und Selbständigkeit erreicht, wie sie sich in den Werken der vergangenen Kulturepochen, namentlich in den mittelalterlichen Gebäuden zu erkennen gibt. Überblicken wir die bisherigen Leistungen der neuen Richtung, so sehen wir Werke, die als künstlerisches Ganzes unsere volle Beachtung und Bewunderung verdienen, neben unverständlichen Absonderlichkeiten, in denen sich noch ein sehr unsicheres Suchen und Ringen nach neuen Formen zu erkennen gibt. Es hat zwar in jeder Übergangszeit an wunderlichen Stilmischungen und kühnen Neubildungen nicht gefehlt, die in der Folge sich als ergebnislos erwiesen haben. Immer war aber in den älteren Formen ein zuverlässiger Maßstab geboten, der uns — darüber dürfen wir uns nicht hinwegtäuschen — mit der völligen Loslösung von der Überlieferung verloren geht. Die laute Begeisterung, mit welcher eine große Reihe talentvoller Künstler sich in den Dienst der modernen Bewegung stellt, und das lebhafte Interesse, welches die Allgemeinheit ihr zuwendet, bietet hierfür keinen vollgül-

Digitized by Google

tigen Ersatz. Und deshalb sind uns für eine künstlerische Bewertung der modernen Schöpfungen und eine gerechte Vergleichung von Altem und Neuem feste Anhaltspunkte nur insofern gegeben, als wir in denselben alle Merkmale einer verständlichen Ausdrucksweise der neuzeitlichen Kulturauffassung zu erkennen vermögen.

Die moderne Kunst trägt zweifellos die Keime eines wahren und entwicklungsfähigen Stils in sich. Sie hat der jungen Künstlerwelt das lebendigste Leben erschlossen und ist mit vollen Hoffnungen eingetreten in das zwanzigste Jahrhundert. Sie steht aber noch ganz in ihrem Anfangsstadium und bezeichnet bis jetzt nur eine der Stil- und Geistesrichtungen, die in unsern Tagen, wie immer in einer Zeit werdender Kultur, nebeneinander herlaufen, bis die schwächere von der stärkeren aufgenommen wird und damit ein neues, vollwertiges Glied sich einfügt in die bis zu den frühesten Epochen menschlicher Kultur zurückreichende und durch Jahrtausende fortlaufende Kette der künstlerischen Entwicklung.

Digitized by Google

Literatur.

Benutzte Quellen:

Semper G., Über Baustile. Zürich 1869.
Schnaase C., Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1866/79.
Kugler F., Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856—67.
Durm J., Ende H., Schmitt E., Wagner H., Handbuch der Architektur.
1) Durm J., Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881.
2) „ „ „ „ „ Etrusker und Römer. Darmstadt 1885.
3) a Essenwein A., Die Ausgänge der klassischen Baukunst im ost- und weströmischen Reiche. Darmstadt 1886.
b Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam. Darmstadt 1887.
Lübke W., Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1882.
„ „, Geschichte der Architektur. Leipzig 1884.
Lübke W. und Lützow C. v., Denkmäler der Kunst. Stuttgart 1879.
Seemanns Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig 1881—90.
Mothes O., Illustriertes Baulexikon. Leipzig 1863/68.
Bühlmann J., Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1872—1885.
Böttticher A., Die Akropolis von Athen. Berlin 1888.
Dolmetsch H., Der Ornamentenschatz, 3. Auflage. Stuttgart 1897.
Meyer F. S., Ornamentale Formenlehre. Leipzig 1886.
Jones O., Grammatik der Ornamente. London und Leipzig 1865.
Gropius M., Archiv für ornamentale Kunst. Berlin 1880.
Stegmann C. v., Handbuch der Bildnerkunst. Weimar 1884.
Busch C., Die Baustile. 1. und 2. Teil. Leipzig 1868—1878.
Hübsch H., Die altchristlichen Kirchen ꝛc. Karlsruhe 1859—63.
Lohde H., Der Dom von Parenzo ꝛc. Berlin 1859.
Salzenberg W., Altchristliche Baudenkmale Konstantinopels vom 5. bis 12. Jahrhundert. Berlin 1855.
Allgemeine Bauzeitung 1856.
Schlagintweit E., Indien in Wort und Bild. Leipzig 1880—81.
Ebers G., Ägypten in Bild und Wort. Stuttgart und Leipzig 1879.
Lützow C. v., Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Leipzig 1862.
Förster E., Denkmale deutscher Kunst von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1855/66.
Straßburg und seine Bauten. Straßburg 1894.

Digitized by Google

Heideloff C., Die Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1847.
Gewerbehalle. Stuttgart 1863 ff.
Kuhn Dr. P. A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891.
Kunstgewerbeblatt. Leipzig 1885.
L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif. Paris 1861 ss.
Hirth G., Das deutsche Zimmer. München und Leipzig 1886.
Deutsche Renaissance von Ortwein, Scheffers u. a. Leipzig 1871/90.
Lübke W., Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
Rosenberg A., Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1902.
Göbl S., Würzburg, ein kulturhistor. Städtebild. Würzburg 1896.
Eisenlohr und Weigle, Architektonische Rundschau. Stuttgart 1890, 1891 und 1902.
Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur. II. Abt. Stuttgart 1893.
Gurlitt C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.
„ „ „ „ „ und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.
Gurlitt C., Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888.
Ebe G., die Spätrenaissance. Berlin 1886.
Jessen P., Das Ornament des Rokoko. Leipzig 1894.
Daly C., Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Paris 1869/1880.
Die Kunst. München 1902.
Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt 1900 ff.

Digitized by Google

Register der technischen Ausdrücke.

Abakus 27, 30, 47, 93.
Ablauf 29.
Ägyptischer Stil 7.
Akanthus 32.
Akroterien 24.
al secco 128.
Altchristliche Kunst 63.
Ambonen 66.
Amphiprostylos 21.
Amphora 41.
Anlauf 29.
Anteflxa 25.
Anten 21, 24, 30.
Antentempel 20.
Anthemienband 31.
Anuli 27.
Apsis 65, 83.
Arabesken 76, 142.
Archaischer Stil 38.
Architrav 24, 27, 31.
Archivolte 56.
Arkadenbau 63, 75, 146.
Assyrische Kunst 13.
Astragal 29.
Atlanten 33.
Atrium 67.
Attika 51.
Attische Basis 28.

Babylonische Kunst 13.
Balustraden 145.
Baptisterien 70, 99.
Barockstil 180.
Basilika 62, 65, 84, 113.
Basis 24, 28.
Bauhütten 121.
Bündelpfeiler 110.
Byzantinischer Stil 69.

Campanile 67.
Canaliculi 26.
Cella 20.
Ciborium 66.
Cinquecento 147, 170, 176.
Concha 65.
Cyklopen-Mauern 19.

Dagob 16.
Diamantfries 97.
Dienste 94.
Dipteros 21.
Dorische Ordnung 26.
Dreischlitze 27.

Echinus 27, 29.
Eckblatt 92.
Einhornkapitäl 14.
Eklektiker 200.
Elisabethenstil 166.
Empire 229.
Entasis 26.
Epistyl 24.
Epitaphien 173
Eselsrücken 122.
Etruskische Basis 47.
Etruskische Kunst 42.
Exedra 65.

Fachwerksbau 131.
Felsengräber 8.
Felsentempel 16.
Fialen 113.
Fischblasen 123.
Französische Ordnung 166.
Freskomalerei 60, 184.
Fries 24.

Gauben 157.
Geison 24.
Gekuppelte Kapitäle 93.
Gemmenschnitt 41, 61.
Geschweifter Spitzbog. 122.
Gewölbegurten 85, 94.
Gewölbejoch 109.
Gewölbekappen 85.
Gobelin 217.
Gotischer Stil 106.
Gratgewölbe 86.
Gratlinien 86.
Griechischer Stil 18.
Grisaille 101.
Groteske 57.
Gruftkirche 66, 83.
Guttae 27.

Hallenkirchen 112, 123.
Halsring 29.
Hathorkapitäl 10.
Hermen 150, 182.
hexastylos 21.
Hieroglyphen 11.
Historische Stile 7.
Hufeisenbogen 74.
Hydria 41.
hypaithros 22.
Hypäthraltempel 22.
Hypotrachelium 27.

Japanische Kunst 17.
Jesuitenstil 186.
Imperialstil 234.
Impressionisten 250.
Indische Kunst 14.
Inkrustation 139.
Intaglien 41.
Intarsia 162.
Interkolumnium 27.
Ionische Ordnung 28.
Islamitischer Stil 73.

Kaffgesims 115.
Kaiserstil 234.
Kalymmatien 25.
Kameen 41.
Kämpfer 56, 71, 94.
Kannelüren 26.
Kantenkriechblumen 118.
Kantharos 41.
Kantharus 67.
Kapitäl 24, 27, 29, 32, 49.
Karnies 32.
Kartuschen 184, 192, 216.
Karyatiden 33.
Kassettendecken 25, 55, 139.
Katakomben 64.
Kathedra 66.
Kelchkapitäl 11, 93.
Keramik 41.
Kiblah 74.
Klassizismus 221, 236.
Kleeblattbogen 104.
Knospenkapitäl 103.
Kompositkapitäl 50.
Korinthische Ordnung 32.
Krabben 118.
Kranzgesims 24, 50, 140.
Krater 41.
Krepidoma 23.
Kreuzblume 118.
Kreuzgänge 99.
Kreuzgewölbe 54, 86.
Kreuzrippen 85, 94.
Krypta 66, 83.
Kuppeln 72, 73, 149.
Kuppelgewölbe 54, 69.
Kylix 41.
Kymation 27.

Längengurten 85.
Lanzettfenster 105, 133.
Laschenen 88.
Laterne 149.

Digitized by Google

Laternenkranz 149.
Leibungen 95.
Lekythos 41.
Lesinen 88.
Lettner 87, 110.
Lisenen 88.
Loggia 134.
Lotosblume 11, 34.
Louis quatorze 187.
Louis quinze 210.
Louis seize 221.
Lukarnen 157.

Mäander 34.
Manierismus 199.
Mansardendach 191.
Maßwerke 115.
Metopen 27.
Mihrab 74.
Minaret 74.
Monogramm Christi 68.
Monopteros 22.
Mosaik 57, 68.
Moscheen 74.
Mütulen 28.

Naos 20.
Napoleonstil 234.
Narthex 67.
Neuklassizismus 236.
Netzgewölbe 111, 133.

Obelisken 9, (157).
Ohren 161, 183.
Oinochoe 41.
oktastylos 21.
Opisthódomos 20.

Pagoden 16.
Palmette 24.
Palmettenkranz 30.
Paradies 84, 109.
Pendentifs 70, 184.
Peripteros 21.
Perpendikularstil 133.
Persische Kunst 14.
Pfühl 28.
Piedestal 51.
Pilaster 51, 140.
Pleinairmalerei 250.
Plinthe 25, 28.
Pompejanische Wandmalereien 59.
Portikus 62.
Posticum 20.
Presbyterium 66, 83.
Pronãos 20.
Prostylos 21.
Protodorisches Kapitäl 11.
Pseudoperipteros 21.
Pylonen 9.
Pyramiden 8.

Quattrocento 143, 169, 175.
Quergurten 85.

Radfenster 90.
Radierung 205.
Rautenfries 97.
Regence 208.
Relief 11, 13, 39.
Renaissance 136, 151, 164.
Rhyton 41.
Rinnleiste 24.
Rippengewölbe 86.
Risalit 150, 166.
Rocaille 207.
Rokoko 206.
Rollenfries 97.
Romanischer Stil 80.
Römischer Stil 42. [48.
Römisch-ionische Ordnung
Römisch-korinthische Ordnung 48.
Rosenfenster 118.
Rundbogenfries 88, 96.
Rundstabfries 97.
Rundtempel 22, 46.
Russischer Stil 73.
Rustica 139.

Säulenordnungen 26.
Säulenring 91.
Säulenschaft 24.
Säulenstuhl 51.
Scamillus 27.
Scapus 24.
Schachbrettfries 97.
Schlußstein 87, 95.
Schuppenfries 97.
Schwibbogen 113.
Sezession 251.
Sgraffito 142.
Siegessäulen 15.
Sima 24.
Specchio 139.
Sphinx 9.
Spiegelgewölbe 139.
Spira 28.
Spitzbogen 105.
Spitzsäulen 113.
Spitzstab 118.
Stalaktitengewölbe 76.
Stempelschnitt 41.
Stereobates 23.
Sterngewölbe 111, 133.
Stil 6.
Stirnziegel 25.
Strebebögen 113.
Strebepfeiler 113.
Stutzrippen 135.
Stylobates 23.
Styloi 24.

Taénia 27.
Tambour 148.
Taufries 97.
Tempel 9, 20, 46.
Tempera 128.
Terracotta 61, 170.
tetrastylos 21.
Tonnengewölbe 54.
Topen 16.
Torus 28.
Toskanische Ordnung 47.
Traveen 109.
Tribuna 62, 65.
Triforien 112.
Triglyphen 27.
Trochilus 28.
Trommeln 26.
Tropfenregula 27.
Tudorbogen 123, 133.
Tympanon 25, 90, 118.

Überfallende Welle 34.
Übergangsstil 104.
Urne 41.

Vasen 41, 61.
Verkröpfungen 51, 182.
Vierung 83.
Volutenkapitäl 13, 29.
Volutenpolster 29.
Voute 192.

Wanddienste 94.
Wassernase 31.
Wasserschlag 116.
Wasserspeier 24, 116.
Wimperg 118.
Wulst 28.
Würfelkapitäl 98.

Zackenbogen 74.
Zackenfries 97.
Zahnschnitt 31.
Zeitstile 7.
Zentralbau 70, 147.
Zickzackfries 97.
Zopfstil 221.
Zophoros 24.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbild. Nr. 158.

Philosophie, Einführung in die. Psychologie u. Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Photographie. Von Prof. H. Keßler, Fachlehrer an der k. k. Graph. Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Physikalische Formelsammlung v. G. Mahler, Prof. am Gymnas. in Ulm. Nr. 136.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am Germ. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.

Poetik, Deutsche, von Dr. Karl Borinski, Dozent an der Universf. München. Nr. 40.

Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Figuren. Nr. 98.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentl. Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. Nr. 139. 140.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasiallehrer in München. Mit 1 Tafel. Nr. 61.

Religionsgeschichte, Indische, von Professor Dr. Edmund Hardy in Würzburg. Nr. 83.

— — siehe auch: Buddha.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Universität Prag. Nr. 68.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans, und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Schmarotzer und Schmarotzertum in d. Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde von Dr. Franz v. Wagner, a. o. Prof. an der Universität Gießen. Mit 67 Abbildungen. Nr. 151.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Schuldirektor in Olsnitz i. V. Nr. 50.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeben von Professor Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau. Nr. 138.

Soziologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Sprachdenkmäler, Gotische, mit Grammatik, Übersetzung u. Erläuterungen von Dr. Hermann Jantzen in Breslau. Nr. 79.

Sprachwissenschaft, Indogermanische, von Dr. R. Meringer, Prof. an der Universität Graz. Mit 1 Tafel. Nr. 59.

— **Romanische,** v. Dr. Adolf Zauner, k. k. Realschulprofessor in Wien. Nr. 128.

Stammeskunde, Deutsche, von Dr. Rudolf Much, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 2 Karten und 2 Tafeln. Nr. 126.

Digitized by Google

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Stenographie. Lehrbuch d. Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungssystem Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer d. Kadettenhauses in Oranienstein. Nr. 86.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Ludwig Rellstab. Mit 19 Fig. Nr. 172.

Tierbiologie I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbild. Nr. 131.

— **II:** Beziehungen der Tiere zur organischen Natur v. Dr. Heinrich Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Tierkunde von Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Universität Gießen. Mit 78 Abbild. Nr. 60.

Trigonometrie, Ebene u. sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg in Charlottenburg. Mit 69 ein- und zweifarbigen Figuren. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands in der Gegenwart v. Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.

Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moritz Hoernes, Professor an der Universität u. Custosadjunkt am k. k. naturhist. Hofmuseum in Wien. Mit 48 Abbild. Nr. 42.

Völkerkunde v. Dr. Michael Haberlandt, k. k. Custos des ethnograph. Sammlung des naturhist. Hofmuseums und Privatdozent an der Universität Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Volkswirtschaftslehre von Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 133.

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt u. erläutert von Professor Dr. H. Althof, Oberlehrer am Realgymnasium in Weimar. Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch v. Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Wärme. Theoret. Physik. II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an d. Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wechselkunde von Dr. Georg Funk in Mannheim. Mit vielen Formularen. Nr. 103.

Wolfram von Eschenbach. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. P. Nr. 22.

Wörterbuch, Deutsches, von Dr. Ferdinand Detter, Professor an der Universität Prag. Nr. 64.

Württemberg. Landeskunde des Königreichs Württemberg v. Dr. Kurt Hassert, Prof. d. Geographie a. d. Handelshochschule i. Köln. Mit 16 Vollbildern u. 1 Karte. Nr. 157.

Zeichenschule von Prof. K. Kimmich in Ulm. Mit 17 Taf. in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern. Nr. 39.

Zeichnen, Geometrisches, v. H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neubearbeit. v. Prof. J. Vonderlinn, dipl. u. staatl. gepr. Ingenieur in Breslau. Mit 290 Fig. u. 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Digitized by Google

Sammlung Schubert.

Sammlung mathematischer Lehrbücher,

die, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhend, den Bedürfnissen des Praktikers Rechnung tragen und zugleich durch eine leicht fassliche Darstellung des Stoffs auch für den Nichtfachmann verständlich sind.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände:

1 **Elementare Arithmetik und Algebra** von Prof. Dr. Hermann Schubert in Hamburg. M. 2.80.

2 **Elementare Planimetrie** von Prof. W. Pflieger in Münster i. E. M. 4.80.

3 **Ebene und sphärische Trigonometrie** von Dr. F. Bohnert in Hamburg. M. 2.—.

4 **Elementare Stereometrie** von Dr. F. Bohnert in Hamburg. M. 2.40.

5 **Niedere Analysis I. Teil: Kombinatorik, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Kettenbrüche und diophantische Gleichungen** von Professor Dr. Hermann Schubert in Hamburg. M. 3.60.

6 **Algebra mit Einschluss der elementaren Zahlentheorie** von Dr. Otto Pund in Altona. M. 4.40.

7 **Ebene Geometrie der Lage** v. Prof. Dr. Rud. Böger i. Hamburg. M. 5.—.

8 **Analytische Geometrie der Ebene** von Prof. Dr. Max Simon in Strassburg. M. 6.—.

9 **Analyt. Geometrie d. Raumes I. Teil: Gerade, Ebene, Kugel** von Professor Dr. Max Simon in Strassburg. M. 4.—.

10 **Differentialrechnung** v. Prof. Dr. Frz. Meyer in Königsberg. M. 9.—.

12 **Elemente der darstellenden Geometrie** v. Dr. John Schröder in Hamburg. M. 5.—.

13 **Differentialgleichungen** von Prof. Dr. L. Schlesinger in Klausenburg. M. 8.—.

14 **Praxis der Gleichungen** von Professor C. Runge in Hannover. M. 5.20.

19 **Wahrscheinlichkeits- u. Ausgleichungs-Rechnung** v. Dr. Norbert Herz in Wien. M. 8.—.

20 **Versicherungsmathematik** v. Dr. W. Grossmann in Wien. M. 5.—.

25 **Analytische Geometrie des Raumes II. Teil: Die Flächen zweiten Grades** von Prof. Dr. Max Simon in Strassburg. M. 4.40.

27 **Geometrische Transformationen I. Teil: Die projektiven Transformationen nebst ihren Anwendungen** von Professor Dr. Karl Doehlemann in München. M. 10.—.

31 **Theorie der algebraischen Funktionen und ihrer Integrale** v. Oberlehrer E. Landfriedt in Strassburg. M. 8.50.

34 **Liniengeometrie mit Anwendungen I. Teil** von Professor Dr. Konrad Zindler in Innsbruck. M. 12.—.

Digitized by Google

Sammlung Schubert

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

35 **Mehrdimensionale Geometrie I. Teil: Die linearen Räume** v. Prof. Dr. P. H. Schoute in Groningen. M. 10.—.

39 **Thermodynamik I. Teil** von Prof. Dr. W Voigt in Göttingen. M. 10.—.

40 **Mathematische Optik** von Dr. J. Classen in Hamburg. M. 6.—.

46 **Thetafunktionen und hyperelliptische Funktionen** von Oberl. E. Landfriedt in Strassburg. M. 4.50.

In Vorbereitung bezw. projektiert sind:

Integralrechnung von Prof. Dr. Franz Meyer in Königsberg.

Elemente der Astronomie von v. Dr. Ernst Hartwig in Bamberg.

Mathematische Geographie von Dr. Ernst Hartwig in Bamberg.

Anwendungen der darstellenden Geometrie von Prof. Erich Geyger in Kassel.

Geschichte der Mathematik v. Prof. Dr. A. v. Braunmühl und Prof. Dr. S. Günther in München.

Dynamik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Technische Mechanik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Geodäsie von Prof. Dr. A. Galle in Potsdam.

Allgemeine Funktionentheorie v. Dr. Paul Epstein in Strassburg.

Räumliche projektive Geometrie.

Geometrische Transformationen II. Teil von Prof. Dr. Karl Doehlemann in München.

Theorie der höheren algebraischen Kurven.

Allgemeine Theorie der Raumkurven und Flächen I u. II von Prof. Dr. Victor Kommerell in Reutlingen und Prof. Dr. Karl Kommerell in Heilbronn.

Elliptische Funktionen von Dr. Paul Epstein in Strassburg.

Theorie u. Praxis der Reihen v. Prof. C. Runge in Hannover.

Invariantentheorie von Prof. Dr. Jos. Wellstein in Giessen.

Mehrdimensionale Geometrie II. Teil von Prof. Dr. P. H. Schoute in Groningen.

Liniengeometrie II. Teil v. Prof. Dr. Konrad Zindler in Innsbruck.

Kinematik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Potentialtheorie von Oberlehrer Grimsehl in Hamburg.

Theorie der Elektrizität und des Magnetismus I und II von Dr. J. Classen in Hamburg.

Digitized by Google

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
in Leipzig.

Elemente der Stereometrie

von

Prof. Dr. Gustav Holzmüller.

I. Band: **Die Lehrsätze und Konstruktionen.** Mit 282 Figuren. Preis broschiert Mk. 6.—, gebunden Mk. 6.60.

II. Band: **Die Berechnung einfach gestalteter Körper.** Mit 156 Figuren. Preis broschiert Mk. 10.—, gebunden Mk. 10.80.

III. Band: **Die Untersuchung und Konstruktion schwierigerer Raumgebilde.** Mit 126 Figuren. Preis broschiert Mk. 9.—, gebunden Mk. 9.80.

IV. Band: **Fortsetzung der schwierigeren Untersuchungen.** Mit 89 Figuren. Preis broschiert Mk. 9.—, gebunden Mk. 9.80.

Dieses Werk dürfte wohl einzig in seiner Art dastehen, denn in so umfassender und gründlicher Weise ist die Stereometrie noch nicht behandelt worden. Das Wort „elementar" ist dabei so zu nehmen, dass die höhere Analysis und im allgemeinen auch die analytische Raumgeometrie ausgeschlossen bleiben, während die synthetische neuere Geometrie in den Kreis der Betrachtungen hineingezogen wird, soweit es die Methoden der darstellenden Geometrie erfordern.

Alle Figuren, auf die ganz besondere Sorgfalt verwendet worden ist, sind streng konstruiert und fast jede ist ein Beispiel der darstellenden Geometrie.

Trotz des elementaren Charakters geht diese neue Stereometrie weit über das übliche Ziel hinaus, gibt neben den Lehrsätzen umfangreiches Übungsmaterial, betont die Konstruktion und die Berechnung gleichmässig und wird somit an Vielseitigkeit und Gediegenheit des Inhalts wohl von keinem der hervorragenderen Lehrbücher erreicht.

Digitized by Google

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.

Elemente der Geometrie der Lage

für den Schulunterricht

bearbeitet von

Dr. Rudolf Böger,

Professor am Realgymnasium des Johanneums in Hamburg.

Mit 33 Figuren.

Preis: Kartonniert 90 Pfg.

Formeln und Lehrsätze

der

Allgemeinen Mechanik

in systematischer und geschichtlicher Entwickelung

von

Dr. Karl Heun,

Professor an der Technischen Hochschule in Karlsruhe

Mit 25 Figuren im Text.

Preis: Gebunden Mk. 3.50.

Theorie des Schlick'schen Massenausgleichs

bei mehrkurbeligen Dampfmaschinen

von

Dr. Hermann Schubert,

Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg.

Preis: Broschiert Mk. 12.—.

Digitized by Google

Göschens Kaufmännische Bibliothek

Sammlung praktischer kaufmännischer Handbücher, die nach ihrer ganzen Anlage berufen sein sollen, sowohl im kaufmännischen Unterricht als in der Praxis wertvolle Dienste zu leisten.

Bd. 1: **Deutsche Handelskorrespondenz** von **Robert Stern,** Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Dozent an der Handelshochschule zu Leipzig. Geb. Mk. 1.80.

Bd. 2: **Deutsch-Französische Handelskorrespondenz** von Prof. **Th. de Beaux,** Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Geb. Mk. 3.—.

Bd. 3: **Deutsch - Englische Handelskorrespondenz** von **John Montgomery,** Director, and Hon-Secy, City of Liverpool School of Commerce, University College in Liverpool. Geb. M. 3.—.

Bd. 4: **Deutsch-Italienische Handelskorrespondenz** von Professor **Alberto de Beaux,** Oberlehrer am Königl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Geb. Mk. 3.—.

Die Zeichenkunst

Methodische Darstellung des gesamten Zeichenwesens

Herausgegeben von **Karl Kimmich.**

Unter Mitwirkung von **A. Andel, A. Cammissar, Ludwig Hans Fischer, M. Fürst, Otto Hupp, Albert Kull, Konrad Lange, Adalb. Micholitsch, Adolf Möller, Paul Naumann, Fritz Reiss, A. v. Saint-George, A. Stelzl, R. Trunk, J. Vonderlinn** und anderen.

Zwei starke Bände mit 1091 Text-Illustrationen sowie 56 Farb- und Lichtdrucktafeln.

Preis: Gebunden Mark 25.—.

Auch in 23 Heften à Mk. 1.— zu beziehen.

G. J. Gösch ung

Digitized by Google

Digitized by Google